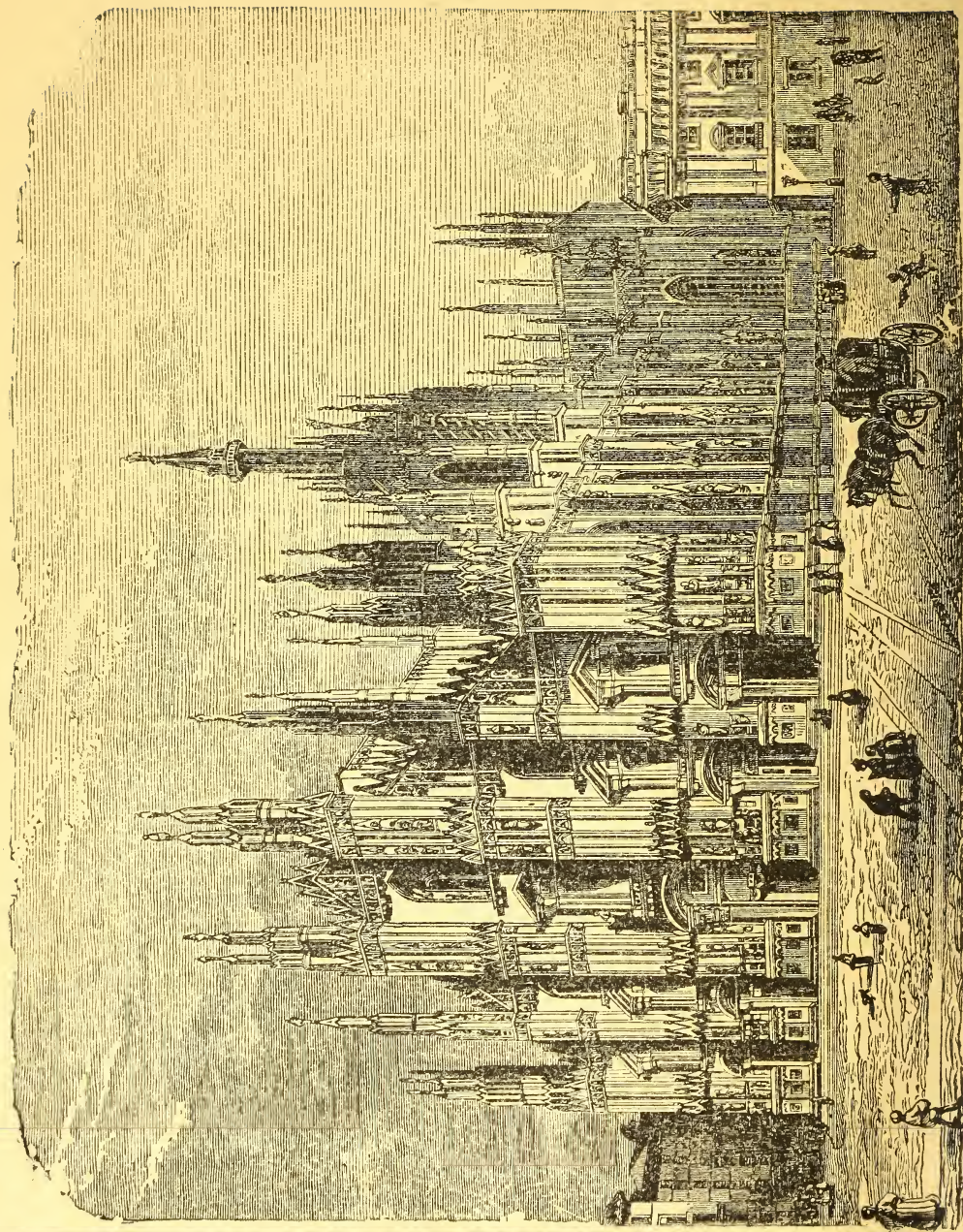
Giulio Poggiani

GIULIO CAROTTI

IL DUOMO DI MILANO E LA SUA FACCIATA

Con illustrazioni

MILANO
TIPOGRAFIA BORTOLOTTI DI GIUSEPPE PRATO
EDITRICE
1888

Pietro Pogliani
Lugano

IL DUOMO DI MILANO.

GIULIO CAROTTI

IL DUOMO DI MILANO E LA SUA FACCIATA

Con illustrazioni

MILANO
TIPOGRAFIA BORTOLOTTI DI GIUSEPPE PRATO

1888

PREFAZIONE

Avevamo noi, abbiamo noi tuttora una facciata al nostro Duomo?

Un' opera, una costruzione non può portare il nome qualificativo cui aspira, se realmente non possiede tutte od almeno le più essenziali condizioni della sua conformazione, del suo organismo.

Se sinora parlando del Duomo si disse che una facciata l' aveva ma pessima, strana, impossibile, ciò era per modo di dire.

Niuno vorrà sostenere che l' attuale sia una facciata. È una confusione di forme mai viste e di altre già svisate degli stili classico e gotico. Di linee generali, di concetto architettonico, nemmanco un' idea. Quindi meglio le sta l'appellativo di chiusura anteriore ed è men che mai il caso di dire *la nuova facciata* del Duomo: dichiariamo

addirittura che ora si sta provvedendo per portare a compimento questo meravigliosissimo tempio della Cristianità (come lo chiamava un recente scrittore francese), dotandolo della facciata.

Se una vera facciata antica od anche solo una parte di vera facciata antica, quale vediamo nel San Petronio di Bologna, il nostro Duomo l'avesse già posseduta, forse sarebbe stato più savio accorgimento, il lasciar le cose come stavano. Il miglior modo di conservare i monumenti antichi ed anche di condurli a compimento si è di lasciarli come sono, curandone soltanto la buona manutenzione. Come potranno mai i Bolognesi fondere l'antico col moderno, farne un tutto armonico? terminare la facciata del loro San Petronio è un problema assai arduo. È più semplice quello de nostro Duomo poichè nessuno rimpiangerà ne sien cancellate le pagine del XVI e XIX secolo, chè quest'arruffío impossibile di marmi scompaia e che i dettagli migliori si mandino al Museo archeologico.

Gli artisti, gli studiosi dell'arte sospiravan da un gran pezzo che si decretasse la costruzione di una nuova facciata. Il popolo poi, che è sempre quello che in arte ha il senso più retto e più chiaro, domandava sempre senz'altro che si pensasse alla Facciata del Duomo.

Il buon abate Malvezzi, nel suo libro *Le glorie dell'arte lombarda*, si fece interprete vivissimo di questo voto del popolo, ma conchiudeva: *ci vogliono milioni e non progetti e ciancie.*

E davvero che oggi saremmo ancora a questo punto se non fosse venuto il legato De-Togni di un milione di lire italiane coll'obbligo di erogarle nella riforma della Facciata del Duomo.

Grazie alla disposizione di questo insigne benefattore, morto nel settembre del 1884, il tempio sarà ultimato come si era incominciato a costruirlo: per opera dei cittadini milanesi.

I.

LE VICENDE DEL DUOMO

E

DELLA SUA FACCIATA.

1. — Il periodo lombardo.

Ci sentiamo autorizzati a indurre che lo stupendo edificio fu opera di artisti lombardi ed iniziamento del popolo milanese... il primitivo concetto viene da architetti nostrali e propriamente dalla Società detta dei maestri comacini.

C. Cantù.

La storia delle vicende del Duomo di Milano, i vani tentativi intrapresi per lo addietro a fine di dotarlo di una vera facciata, impressionano profondamente lo studioso, lo commuovono, lo rendono attonito e confusamente gli fanno intuire che questo meraviglioso edificio, la cui origine si perde nella nebbia dei secoli ed il cui compimento non vien mai raggiunto, è l' espressione della nobiltà del sentimento umano, mentre rappresenta pure il genio ed il pensiero del popolo lombardo.

Il Duomo di Milano come Santa Maria del Fiore per Firenze, S. Marco per Venezia, è il Codice della storia della Metropoli.

Sin dall' 800 sorgeva entro l' area attuale del Duomo e su rovine di edifici romani la basilica jemale, detta poi chiesa di S. Maria, la quale sulle carte verso il 1100 è chiamata *Maggiore*.

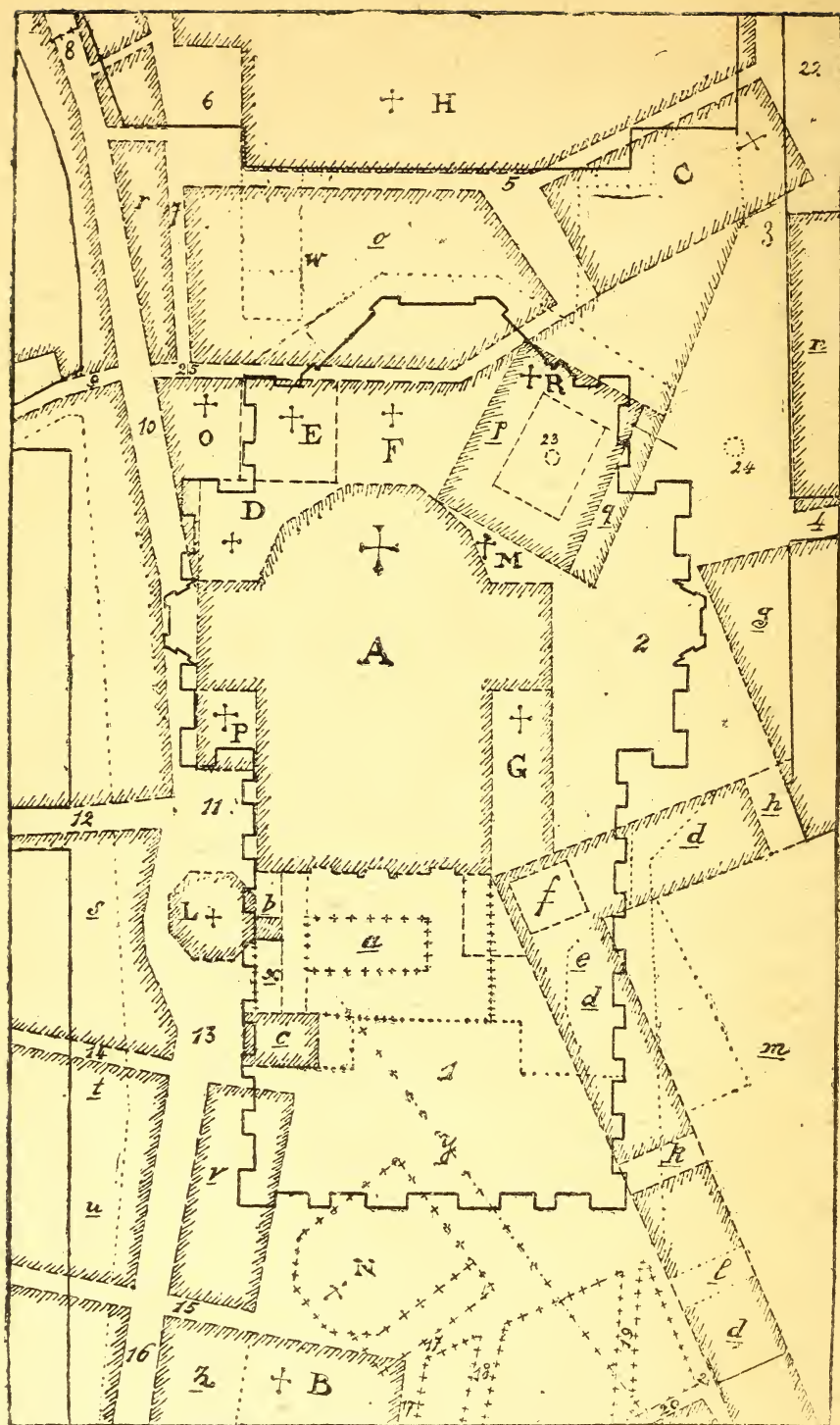



Fig. 2. — Che cosa c' era dove ora sorge il Duomo.
Pianta del Prof. Gentile Pagani.

Le linee continue indicano la topografia attuale. — Le linee tratteggiate rappresentano gli edifici esistenti all'epoca della fondazione del Duomo. — Le linee punteggiate indicano le modificazioni effettuate dopo la fondazione del Duomo. — Le linee a piccole croci +—+ indicano edifici che erano già scomparsi avanti la fine del XIV secolo.

Chiese.

A. Basilica metropolitana jemale o Santa Maria Maggiore.
B. Basilica metropolitana estiva o Santa Tecla e Pelagia.
C. San Michele *subtus Domum* (a pôs al Domm).
D. Quattro Coronati (?).
E. Santo Stefano alle fonti. — (Battistero femminile ?).
F. San Pietro (?), con monastero.
G. San Biagio, poi San Biagio e Gabriele.
H. Santa Maria Relogii (ora Annunciata di Camposanto ?).
L. Battistero di San Giovanni *ad fontes*.
M. Sant' Agnese (?).
N. Chiesa antica: San Zerborio, poi San Gabriele; ovvero San Salvatore (?).
O. Quattro Marie (?).
P. Sant' Anna.
R. San Vincenzo di Settala.

Edifici varii.

a. Atrio di Santa Maria Maggiore.
b. Campanile piccolo.
c. Campanile grande.
d. Palazzo di Corte o Broletto.
e. Uffici della Provvisione.
f. Torre d' angolo del Broletto.
g. Parte del palazzo di Corte detta *Ospizio Magno*.
h. Porta al Verzaro.
k. Porta maggiore vecchia.
l. Porta maggiore nuova.
m. Corte dell' Arengo.
n. Arcivescovado di Giovanni Visconti Signore di Milano, poi Capitanato di Giustizia.
o. Ordinaria e Canonica di San Biagio.
p. Duomo od Arcivescovado.
q. Atrio dell' Arcivescovado.

r. Macellerie del Cómpito.
s. Canonica dei Decumani.
t. Casa della Passerella.
u. Dogana o Dazio grande.
v. Portico o coperto delle Bollette.
z. Portico o coperto dei Figini.
x. Locali di servizio della Chiesa jemale.
y. Palazzo antichissimo.
w. Lato eseguito del Camposanto.

Strade.

1. Piazza dell' Arengo.
2. Verzaro o Brolo piccolo. — Giardino.
3. Gola del Verzaro.
4. Contrada dei Calzolai o Caligari.
5. Contrada del Verzaro.
6. Pasquirolo di Camposanto.
7. Stretta a San Stefanino e alle Quattro Marie.
8. Porta Orientale del recinto romano quadrato.
9. Andito di Santa Radegonda.
10. Strada del Cómpito.
11. Pasquirolo dirimpetto alla contrada di San Raffaele.
12. Contrada di San Raffaele.
13. Strada al Cómpito.
14. Stretta dei Decumani.
15. Contrada della Dogana vecchia.
16. Contrada dei Borsinari.
17. Contrada dei Pellicciai.
18. Contrada dei Fondegari (?).
19. Contrada dei Pagani o Pagnani.
20. Contrada dei Tiboldi.
21. Contrada dei Berettari.
22. Verzaro o Brolo Grande (?).
23. Pozzo di San Galdino.
24. Lucernario (di San Sebastiano).
25. Stretta dell' Ordinaria.

Questa chiesa nel 1353 contava già, per subite rovine e patiti incendi, la seconda e forse la terza riedificazione ampliata (1), quando, in quell'anno l'alta torre o campanile grande (figura 2 lettera *c*) precipitava atterrandone la facciata (2).

I Milanesi nell'accingersi a riparare alla nuova rovina, si decisero di bel nuovo per una riedificazione ancor più vasta.

Volgevano appunto tempi prosperi per Milano, benchè dalla condizione di libero comune, passando per lo stadio del reggimento elettivo dei Torriani, fosse andata a finire in signoria dei Visconti. Azzone Visconti aveva esteso il dominio ed era giunto ad alta possanza. Così pure l'Arcivescovo Giovanni che aveva in mani sue il reggimento civile ed il

(1) Ricostrutta forse sin dal IX secolo, era poi stata riedificata con piano più vasto dopo il terribile incendio del 1075, che aveva distrutto l'altare o pallio, formato come quello di S. Ambrogio da lamine di metalli preziosi.

(2) Nel 1162 Federico Barbarossa fece abbattere il campanile perchè troppo alto e di muri troppo robusti. Era, secondo le notizie lasciate dai contemporanei, la torre più alta della Lombardia. Fu malvolere, fu fatalità? il campanile cadde sulla chiesa, gettandola in parte a terra. Secondo il Flamma, le dame milanesi avevan venduto i loro gioielli per riparar al disastro ed il Papa Urbano III, che era Arcivescovo di Milano prima di salire sulla cattedra di S. Pietro, avrebbe contribuito all'impresa, e l'alta torre malamente riattata rovinava poi nuovamente nel 1353. Bossi, *Fuit ruina campanilis altissimi templi majoris cum multis aliis.*

religioso allorchè accadde la rovina di cui ora discorsi (1353).. La signoria della Lombardia era quindi vasta, potente e ricca e Milano certamente, malgrado la perdita della libertà comunale, partecipava a quest' ingrandimento, a quest' impulso.

Già da tempo eran surti nell' Italia superiore i grandiosi edifici religiosi di Modena, Parma, Piacenza, Genova, Cremona, Verona, Padova, Ferrara. Nè le splendide meraviglie di Pisa, Firenze, Siena, Orvieto potevan lasciar sonnecchiare più a lungo l' emulazione dei Milanesi.

Ovvio era quindi che essi concepissero il progetto di una metropolitana di proporzioni così vaste e belle da gareggiare colle altre. Senonchè, forse per lentezza nell' accumular mezzi adeguati alla grandiosità dell' impresa, forse per discrepanze nel piano e progetto della nuova chiesa, o più probabilmente per non tornar mai soddisfatto pienamente l' ambizioso concetto di opera veramente grande, pare che l' incominciamento della ricostruzione (1) di S. Maria

(1) La bolla del 12 maggio 1386 dell'Arcivescovo di Milano, Antonio da Saluzzo, che esorta a largheggiar in elemosine *ad opus perficiendum*, dice che la chiesa primitiva era *consumpta et dirupta* e che i fedeli intendevano riedificarla (*Annali della Fabbrica del Duomo*, appendice 1ª, pag. 211) ed il Decreto del 12 ottobre dello stesso anno di G. Galeazzo Visconti, autorizzante la questua prescritta dall' Arcivescovo per la fabbrica della chiesa, dice pure *jam diu et multo retro temporibus stetit ruinata et cœpit refici* (*Ann.*, app. 1ª, p. 211 e 212). Così pure nel verbale dell' adunanza del 16 ottobre 1387 del Tribunale di prov-

Maggiore sia stato dapprima ritardato e poi abbandonato e ripreso parecchie volte su proporzioni sempre più ampie (1), cosicchè le fondazioni definitive dell' or esistente Tempio maggiore non risalgono che al 1386 (2).

La ricerca poi di una indicazione ancor più precisa entro lo stesso anno 1386, non gioverebbe che quale produzione di prova più certa: in questo caso

visione e dei deputati per la decisione dei provvedimenti atti a meglio condur la fabbrica (Registro Generale d'Amministrazione) è parimenti confermato che era *jam multo retro temporibus initiata* (Codice detto di S. Carpoforo dell' Archivio Civico di Milano).

(1) Una nota rilevata dal Torre in un antico libro di conti della Fabbrica, accettata dal Giulini, combattuta dal dott. Ceruti dell' Ambrosiana, accenna a totale distruzione di quanto era stato incominciato nel 1385: la data poi della stessa nota del 1387 per incominciamento delle opere va interpretata quale incompleta od infedele trascrizione e forse accennava, come suppone lo stesso dott. Ceruti, all' epoca in cui Simone d' Orsenigo aveva principiato a prestarsi quale ingegnere [*I principî del Duomo di Milano*, di Ant. Ceruti. — Milano, Agnelli, 1879].

(2) *Annali Milanesi*, « Rerum, Ital. Script. », t. XVI. Cronaca di Donato Bosso. — Cronaca del Pelotto.

I mattoni rinvenuti negli scavi condotti a cura del Nava e posteriormente dal dott. Ceruti, mattoni recanti il millesimo 1386. — La celebre lapidetta *el principio dil Domo fu nel anno 1386*, la quale, come dice il Mongeri nell'*Arte in Milano,* ha i segni grafici del XVII secolo, ma può esser ritenuta la ripetizione di quella posta nel 1456 per decreto degli Amministratori della Fabbrica.

però torna pregio dell' opera il richiamare l' attenzione sulle due bolle del 12 maggio 1386 e 17 settembre 1387 dell' Arcivescovo, le quali dimostrerebbero che le opere definitive furono incominciate dopo il 12 maggio 1386.

Dice difatti la prima bolla semplicemente che: *de novo rehedificari facere corda fidelium intendant* mentre la seconda ripete: *corda fidelium facere intendunt* ma poi soggiunge subito *et incoharunt.* L' incominciamento sarebbe adunque avvenuto dopo il 12 maggio e non alli 15 marzo come attestò il Donato Bosso e tra il Bosso che scriveva la sua cronaca nel XV secolo, con fonti che non conosciamo e le bolle,. documenti originali del XIV secolo, rimane indubbiamente ogni attendibilità a queste ultime.

Quale e come sia stato il progetto definitivamente adottato e che nel 1386 si incominciò ad attuare, chi sia stato l' architetto che l' aveva concepito e quali i primi architetti che ebbero la vera dirigenza dell' opera, sinora non risulta in modo positivo da alcun documento noto: e solo le indagini sui documenti posteriori, sul carattere delle parti più antiche dell' edificio e sulle condizioni dei Milanesi e

dell' arte in quell' epoca, possono condurre ad alcune conclusioni non preconcette.

Anzitutto convien osservare che questo gruppo di questioni sul primo progetto ed il suo autore e sui primi architetti dirigenti, si collega essenzialmente con altra questione importante, quella del carattere recisamente cittadino della fondazione.

Or appunto cotesto carattere risulta sia dal fatto che furono i cittadini a somministrare i primi e maggiori mezzi ed a continuarli, sia dalla circostanza che ai cittadini stessi rimase la dirigenza dell' opera.

Erano già state intraprese e condotte per iniziativa e coi mezzi dei Milanesi, le precedenti ricostruzioni; così avvenne pur ancora nell' avviamento della definitiva grandiosa opra.

« Meglio che encomio, è dovuta riconoscente
« ammirazione, dice l' autore della prefazione alle
« *Appendici* degli *Annali del Duomo* (1), a questi
« nostri maggiori, che con tanta generosità con-
« corsero a fornire i mezzi per la gigantesca co-
« struzione. Senza differenza di classe accorrevano
« a portare il proprio obolo per la grande impresa,

(1) Gli *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente* furono pubblicati per cura della sua Amministrazione dal 1877 al 1885, parte dalla Tipografia G. Brigola, (Sociale), parte dalla Tipografia Sociale E. Reggiani; il proemio e le note illustrative furon dettate da Cesare Cantù; constano di sei volumi e di altri due volumi di Appendice contenenti il rendiconto economico degli anni 1387-1391, altri documenti ed un indice generale.

« non solo con le materiali offerte di denaro e di « oggetti, ma ben anco col loro lavoro manuale. « Dalle città e dal contado, dai magistrati e dai citta- « dini, dai notabili e dal popolo venne dato opera al « grande lavoro, ne parlan gli annali e le cronache. « E prendevano occasione della giornata in cui ve- « nivano *ad laborandum pro nihilo*, per fare altresì « l'offerta in danaro ».

E difatti il più antico documento degli *Annali* è la già citata Bolla del 12 maggio del 1386 dell'Arcivescovo di Milano, Antonio da Saluzzo (1), nella quale è chiaramente ricordato che la riedificazione fu decisa dai fedeli (de novo rehedificari facere corda fidelium intendant) ed ai fedeli è fatto largo appello, con promessa d' indulgenza.

Nè cambiò il carattere cittadino dell' impresa e dell'andamento dell'opera, chè cotesta Bolla veniva ancor ripetuta negli anni 1387, 88 ed 89.

E nello stesso anno 1386 l'Arcivescovo prescriveva ancora il modo di questua (2) nel contado di Milano per la fabbrica della chiesa maggiore e nel successivo invitava il clero a trasmettere per la festa di S. Martino le oblazioni raccolte, le quali, *Iddio propizio, eran state abbondanti* e spontanee (3).

(1) *Ann.*, app. 1ª, pag. 211.

(2) Come appare dal rescritto di Gian Galeazzo che approva ed autorizza l'esecuzione di tale disposizione ecclesiastica (*Ann.*, app. 1ª, pag. 211).

(3) « .... quas oblationes Deo propitio habundanter et libenter « exibuerunt ». *Ann.*, ap. 1ª, pag. 213 e seg.

Intanto i notai eran invitati a ricordare ai testatori l'erezione in corso della chiesa maggiore, e cospicue eredità di ricchi lombardi e modesti lasciti dei meno abbienti, le donazioni in vita, di continuo affluivano, accrescendo i mezzi e l'emulazione. Nè meno spontaneo era l'obolo giornaliero del facoltoso e dell'artigiano versato nelle numerose cassette esposte in molti luoghi della città, alle porte delle chiese, nei ritrovi pubblici, nel Broletto, negli ospizi od alberghi. Ma ancor più numerose ed importanti erano le oblazioni depositate nelle cassette (1), poste dapprima nella parte antica ancor in piedi di S. Maria Maggiore, poi nella nuova, sopra alle quali cassette erano esposte immagini sacre, pel cui pagamento si hanno frequenti annotazioni negli *Annali* (2).

(1) Nel liber *recepti facti nomine fabricæ* per Thomaxium De Caxate (*Ann.*, app. 1ª, pag. 20 e seg.), è agevole il rilevare sin dal gennaio del 1387 e così di seguito i numerosissimi contributi *inventos in capsa*, in *busora*, in *zepo*, delle varie chiese, porte, pusterle, broletto, ecc., tutti però superati da quelli del *zepo S. Mariæ Majoris*.

Oltre alle cassette fisse risulta da cotesti *recepti* che eranvi le *capsæ* che venivan portate in date chiese e località secondo le occasioni.

E dagli stessi recepti appaion ancora i frequenti versamenti e le ricche oblazioni di Porino d'Osnago, di Ambrogio da Birago, ecc.

(2) Però le annotazioni per pagamento di coteste immagini non appaiono subito nei primi anni, probabilmente non si ricorse alle *majestates* che quando fu necessario mantener vivo l'entusiasmo e il concorso dei cittadini.

Il clero ai 18 d'agosto del 1387 offriva 300 lire; un' incognita signora 151 fiorini; 38 comunità del Ducato 739 lire; i mercanti donavan merce d'ogni genere che poi veniva venduta a profitto della Fabbrica.

Nel 1391 i Deputati avevan raccolto in oblazioni lire 57,287. 13.7 $^1/_2$ che equivalgono ad 1,146,000 lire circa di moneta metallica odierna, somma ingente per allora.

Ciò non ostante è stato ritenuto da molti che fondatore della nuova metropolitana detta poi *Duomo,* sia stato Gian Galeazzo Visconti; ed anzi quest'opinione perdura tuttora; persino una recente opera (1), monumento importantissimo per scienza storica e severa nobiltà di forma, è tutta informata ad un cotal concetto.

Il merito di Gian Galeazzo per la protezione e l'impulso dato alle belle arti, non è minore di quello di altri Signori di quei tempi, relazione osservata delle condizioni e dell'ambiente della Lombardia con quelli delle altre regioni d'Italia; ed il merito suo poggia su opere troppo grandiose ed importanti perchè

(1) CERUTI ANTONIO, dottore dell'Ambrosiana, *I principj del Duomo di Milano sino alla morte di Gian Galeazzo Visconti,* studi storici. — Milano, Agnelli, 1879.

abbia ad esserne anche minimamente scemato, se la critica storica oggi rettifica l'invalsa credenza che il Duomo fosse fondazione e quasi tutta opera sua.

Oltre alli ragionamenti intorno alle condizioni dei tempi e delle cose ed intorno al pensiero del Visconte, valgon pure i documenti degli *Annali* a porre in giusta luce l'intervento del signore di Milano.

Non è necessario ricorrere all' avvertenza che nel 1386 Gian Galeazzo, assoluto signore di Milano da un anno solo, fosse preoccupato da ben altre cure di Stato ed ambizioni che non da quella di usurpare il grandioso ed alto divisamento dei Milanesi, facendo propria la fondazione del Duomo. Gli avvenimenti già parlan da sè con naturale e chiara concatenazione e svolgimento.

La ricostruzione grandiosa della metropolitana era stata decisa ed incominciata sin dai primi anni che seguiron la catastrofe del 1353 ed idee e concetti ancor più vasti eran stati quelli che avevan fatto abbandonare e ripigliare più volte l' impresa.

E nel 1386 per la definitiva ricostruzione non fu il Visconte solo a porre la prima pietra ma, narra un' antica cronaca, che anche *omnes cives et universus populus portabant lapides in fundamentis* (1). La presenza del Visconte è atto di signoria, di deferenza, di onore del Reggitore, mentre il concorso del popolo ha un significato palese: ed invero, quando

(1) « Rerum Italicarum scriptores », XVI, e GIULINI, *L'analista milanese*, vol. V, pag. 690.

nel 1396, il Duca fondò la Certosa di Pavia, il popolo non intervenne più.

Nell'agosto poi dell'anno successivo, i Deputati alla Fabbrica, nell'informare i monaci della vicina Certosa di Chiaravalle ed altri corpi religiosi, dell'andamento della nuova costruzione e nell'esortarli a contribuire con oblazioni, non pensano punto ad accennar al Visconte, prova indubbia che l'impresa era popolare (1).

Nel successivo settembre (2) l'Arcivescovo invitava il clero a portare le oblazioni raccolte per la chiesa che fu incominciata a riedificarsi dai fedeli *obtenta prius super hoc licentia et bona voluntate ill. principis ns. Galeas .... qui etiam ad huiusmodi fabrica gratanter suas manus porrexit adiutrices;* il che implica autorizzazione e se si vuole anche aiuto, ma non mai iniziativa e fondazione personale di Gian Galeazzo.

Le bensì numerose concessioni di Gian Galeazzo furono già a suo tempo vagliate da molti studiosi

(1) « Quia ad fabricam mediolanensis ecclesiæ quæ jam « dudum a fidelibus ad omnipotentis Dei reverentiam eiusque « Genitricis et Virginis Mariæ titulum ac dominationis et urbis « Mediolani ac habitatorum districtualium ejusdem decus « atque decorem sumpsit exordium ». *Ann.*, vol. primo, pag. 2 e 3.

(2) *Ann.*, app. 1ª, pag. 213 e seg.

e basti citare tra gli altri Ambrogio Nava, Girolamo Calvi, Gaspare Anselmi, Pietro Rocca, ecc. (1).

Cotesti aiuti consisterono bensì in donazioni, ma assai più in rinuncie a balzelli, ed assai più ancora in concessioni, autorizzazioni e facilitazioni che eran nel potere del Signore di Milano e come lo provano gli *Annali*, risultan da atti (2), la prima parte dei quali contiene quasi sempre, in guisa di premessa, l'istanza dei deputati al Visconte od un cenno della medesima. Egli aveva date promesse e presi impegni, come, ad es., lo prova l'invio a Pavia di Zambello Lanziapanico, nunzio della Fabbrica, con lettera al principe relativa a *certa debita de quibus tenetur camera eiusdem domini* (3).

(1) A. Nava, *Memorie e documenti storici intorno all'origine, alle vicende ed ai riti del Duomo.* — Milano, Bozzoni e Scotti, 1854.

G. Calvi, *Marco da Campione e la Cattedrale di Milano,* negli *Atti* dell'Acc. fisio, med. stat. di Milano. Nuova Serie, vol. III, 1857-1858.

Anselmi, *La vera origine.*

P. Rocca, *Gian Galeazzo Conte di Virtù primo Duca di Milano, appello storico convalidato da documenti (nella Strenna popolare del nuovo Emporio).* — Milano, Boniotti-Merlo, 1859.

(2) V. *Annali,* vol. I, pag. 13 ad es.

(3) « Zambello Lanziapanico servitori (altrove è chiamato « nuntius) fabricæ pro mercede dierum in quibus stetit « impeditus in eundo Papiam cum litteris, quæ dirigebantur « ill. principi et magn. domino nostro, dom. Mediolani, co- « miti virtutum etc., cum certis listis eis inclusis continentiis « certa debita, de quibus tenetur camera eiusdem domini,

D'altro lato il carattere dell'azione di G. Galeazzo rispetto alla Fabbrica appare chiaro dalla risposta data nel 1401 ai deputati: che non si ingeriva nella Fabbrica se non di *buon volere in quanto richiesto,* lasciando ai Milanesi di far quanto credevano e volevano (1).

Se la fondazione della grandiosa chiesa fosse stata ideata od intrapresa davvero da Gian Galeazzo, se (come fu ripetuto insistentemente) egli ne fosse stato il fondatore, se ne sarebbe poi ricordato nel suo testamento, in cui fu così largo di lasciti per la sua propria fondazione della Certosa di Pavia (2).

« et certa eius civitates, dictæ fabricæ, occaxione oblationis « festi dom. S. Mariæ mensis septembris anni p. p., S. 14. » *Ann.*, app. 1ª, pag 96 (settembre 1389, dati).

(1) « Quia semper eius firmæ intentionis et expressæ « voluntatis fuit, et est, nolle se nullatenus intromittere de « opere nec hædificio supradictæ ecclesiæ, nec de inzi- « gneriis, magistris, offitialibus ipsius ecclesiæ seu eius « fabricæ, nisi solum in conferendo eidem gratianter quæ- « libet adminicula expedientia pro posse, sibique requisito « secundum suam devotionem optiman, sed quod ipsam ec- « clesiam in omnibus et per omnia fiat, hædificetur et con- « struatur, secundum libitum et dispositionem suorum civium « et hominum Mediolani ac deputatorum dictæ fabricæ, « et quod ipsi de opere laborerio, magistris, inzigneriis, « officialibus dictæ fabricæ, disponant et faciant pront eis « videbitur.....» *Ann.*, vol. I, pag. 241.

(2) Veggasi a questo proposito i documenti riferiti dal Cantù e la enumerazione ch' egli diede dei legati di G. Galeazzo, delle istituzioni, doti di chiese, fondazioni di cap-

Invece, come osserva l'Anselmi (1), accennò soltanto al Duomo per lasciar ordine che vi fosser trasportate le ceneri di suo padre Galeazzo, mentre all' incontro stabilì che i suoi proprî visceri, meno il cuore, fosser mandati in Francia per venir depositati nella chiesa di S. Antonio di Vienne, con una lapide che recasse la sua immagine coll' abito religioso di quell' ordine degli Antoniani, ed il cuore poi, ordinava, fosse conservato nella sua Certosa di Pavia.

Intanto in nessuna delle loro petizioni (intercalate o riportate non nei rescritti di concessione) i deputati chiamano G. Galeazzo con titoli laudativi che ricordino la sua parte di fondatore ma neppure quella qualsivoglia di preponderante nella esecuzione; nè tampoco ricordano od alludono a cotesta condizione di cose nelle istanze ai successori di G. Galeazzo, il che non avrebbero mancato di fare, anche con tutti i riguardi, quando cotesti successori, più che accrescere, spolparono la Fabbrica.

Se Gian Galeazzo non fu il fondatore del grandioso Tempio, ne aiutò però efficacemente l' inizia-

pelle, ecc., nel testamento del 1397. C. Cantù, *Gian Galeazzo Visconti:* nell'*Archivio Storico Lombardo*, XIV, 3, 1887.

(1) Anselmi G., *Rivendicazione al popolo milanese della vera origine del Duomo di Milano finora attribuita a Gian Galeazzo Visconti,* per cura del prof. ecc. — Milano, Battezzati, 1881.

mento e l' esecuzione nel primiero periodo che fu quello del più prospero e più veloce progredire della costruzione.

Sarà stata ambizione di veder dotata la sua Milano di splendido edificio religioso, sarà stata astuzia di governo per conciliarsi la facile sottomissione dei Milanesi e dar incentivo ad opera che assorbisse l' animo loro, le loro preoccupazioni, fatto sta che gli stessi *Annali* attestano chiaramente la sua protezione di sovrano e talora anche il suo concorso.

Incominciando dal più antico documento relativo a cotesto concorso, l' autorizzazione di questua data il 12 ottobre 1386, la sequela è lunga; molti rescritti è vero gli costaron poco, era facile prescrivere, ordinare, imporre talune devoluzioni di oblazioni, tal' altre ordinazioni, misure amministrative, ecc.; ma molti altri rescritti erano una vera elargizione, una rinuncia a diritti, tasse, ecc. (1).

(1) È stata poi assai agitata la questione se Gian Galeazzo avesse dato la cava di marmo e granito della Gandoglia (dalla quale fu tratto il materiale del rivestimento interno ed esterno del Duomo), chi asserendo che fosse proprietà del Comune e chi dono del Duca. Manca, è vero, un documento che provi la donazione; si sarà probabilmente smarrito, ed assai presto, il documento originale; però da varî atti è dato inferire che donazione vi sia stata o tuttalmeno che sulla cava il Duca avesse diritto di regalía e ch' egli vi abbia rinunciato. V. *Annali,* vol. II, pag. 280 e app. 1ª, pag. 80. Intanto è pregio dell' opera avvertire che i documenti lascierebbero ritenere che la cava pervenne in pro-

L' azione adunque di Gian Galeazzo fu quella di largo e munifico principe che sanzionò ed aiutò l' iniziativa e l' opera popolare, lasciando a questa di esplicarsi liberamente, il che era importante ricordare per la sua correlazione essenzialissima col progetto primitivo e collo stile del Duomo.

Ben più ancora risulta il carattere cittadino dalla dirigenza dell' opera.

Le autorità comunali presiedenti all' ordinamento amministrativo non erano state abolite dal Visconte, il quale lasciava che queste esplicassero la loro azione mantenendovi però la propria ingerenza e coll' influenza sua sul Vicario e colla riserva della sanzione.

Il Vicario, stato istituito verso la metà del XIV secolo (1), presiedeva il Tribunale o Consiglio dei Dodici di provvisione, antichissima magistratura introdotta nel 1279.

I Milanesi, pertanto, che già avevano preso l' ini-

prietà della Fabbrica tra il febbraio del 1391 ed il luglio del 1392. V. *Annali*, cfr. documento 19 febbraio 1391, vol. I, pag. 44, e quello nel 20 luglio 1392 a pag. 78.

(1) Verri e Giulini, *Memorie di Milano*, VIII, pagina 334 e segg.

ziativa della grandiosa riedificazione, poterono altresì dirigerla e amministrarla (1). Troviamo già nel 1387 che quattro cittadini *præsunt laborerio seu operi fabricæ memoratæ;* troviamo sin d'allora il corpo dei *deputati* alla Fabbrica, a lato dei quali il Vicario ed i XII di provvisione. Alli 16 di ottobre del 1387 infatti il Tribunale di provvisione convoca i deputati per trattar di molte cose pertinenti alla utilità ed ordine della Fabbrica. In tal occasione si gettano le basi del regolamento d'amministrazione, si stabilisce l'elezione di cento deputati, in luogo dei quattro esistenti, che settimanalmente per turno avessero a sovrintendere ai bisogni della nuova costruzione, tenere adunanze, ed a ciascuno vengono assegnate le incumbenze particolari e solo in via di sanzione è riservato il beneplacito del Visconte.

Ora niun dubbio che, sia per l'epoca in cui la ricostruzione fu decretata e venner prese dai cittadini le successive deliberazioni di sempre maggior vastità da darsi al nuovo tempio, sia per la libertà serbata nel diriger e condurre a compimento la grandiosa impresa, niun dubbio che la scelta del progetto e dell'*architetto* sia stata fatta dai cittadini stessi.

(1) Diffatti la nomina avvenuta dai primi anni dell'opra di un consiglio quasi indipendente dal Visconte per dirigere l'andamento della Fabbrica ed eleggerne gli architetti, è già bastante prova per escludere l'ipotesi che egli ne fosse l'autore. G. Calvi, opera citata.

Ho detto architetto; però l'appellativo va preso genericamente.

Una delle caratteristiche del medio evo è lo sviluppo delle corporazioni delle arti e mestieri. Fra esse primeggiavano e per importanza e per anzianità di sodalizio quelle dei mastri-muratori. Ne esistevan in Germania, in Francia e notamente nell' Italia superiore. Furon esse ad erigere quelle maravigliose costruzioni che si ammirano oltr' alpe e le non meno splendide fabbriche religiose e civili, che forman l' ornamento delle principali città del Piemonte, della Lombardia, del Veneto e via via. A costituire coteste maestranze concorrevano non solo capimastri e muratori, ma ad un tempo architetti e scultori. Conservavano gelosamente le regole fondamentali dell'arte edilizia, che si tramandavan nel loro seno di generazione in generazione: la divisione del lavoro ed il principio della università assorbente le personalità individuali, delle quali obliterava il nome, formavan il cardine, la base su cui si informavano, da cui traevano il concetto fondamentale, il carattere.

In Lombardia il sodalizio più importante era quello dei magistri comacini, il quale aveva già eretto splendide chiese, tombe, palazzi comunali nelle valli del Ticino, dell' Adda, del Po e persin del Mincio e dell' Adige ed aveva concorso efficacemente a dare sviluppo a quel sistema edilizio ed a quelle forme e decorazioni architettoniche, che nello stile romanzo costituiscon la suddivisione

detta *stile lombardo.* E mentre le maestranze dei costruttori, secondo lo sviluppo dell' attività medioevale, il cui carattere era la collettività, eransi alla fine del XIV secolo quasi tutte dileguate facendo posto alla personalità, all' individualità artistica e scientifica, il sodalizio dei Campionesi pur trasformandosi e lasciando sorgere in piena luce i singoli maestri (Bonino, Marco, Giacomo, Matteo, Zeno, ecc.), conservava ancora un assieme, una cotal colleganza (1). Fu una maestranza di compagine più serrata e più persistente, che tardò più delle altre a sciogliersi e scomparire.

Era quindi naturale che i Milanesi si rivolgessero ai magistri campionesi presso i quali trovaron belli e pronti numerosi disegni o progetti di chiese grandiose, trovaron predisposti gli elementi dirigenti ed esecutori. Ciò spiega come, in tutti gli atti e di quel tempo e successivi, mai si accenni ad un progetto del Duomo, nè ad un architetto creatore di esso progetto e tanto meno si censuri un progetto chiamandolo straniero. Creatore fu il popolo che volle l'erezione di un tempio più grandioso di quanti si fosser eretti per lo innanzi, e che al modesto mat-

(1) Innumerevoli sono i passi degli *Annali* dei primi anni nei quali sono segnati ordinazioni, pagamenti, ecc., ai tali e tali magistri et aliis.

Ma pur troppo questi cenni sebbene frequenti si limitano davvero ai soli primi anni della erezione del Duomo, della qual circostanza assai importante per la storia e lo stile del Duomo sarà tenuto conto più innanzi.

tone benchè artistico, volle surrogar il ricco e splendente marmo; ed il progetto e le prime opere furono dei magistri comacini e questa fu la conclusione cui, dopo anni ed anni di studio e riflessione, pervenne il sommo storico: « ci sentiamo « autorizzati a indurre che lo stupendo edificio « fu opera di artisti lombardi ed iniziamento del « popolo milanese.... (1) il primitivo concetto viene « da architetti nostrali e propriamente dalla Società « detta dei maestri comacini » (2).

Il primo periodo della costruzione, che va sino al 1389, benchè comprenda già l'intervento di architetti stranieri, fu *lombardo* e rappresenta lo sviluppo, la trasformazione dello stile lombardo; trasformazione prodotta dal continuo progredire, proprio di ogni arte; dalle maggiori dimensioni adottate in estensione ed in altezza; e dalla natura dei materiali adoperati (3).

(1) Proemio agli *Annali,* di Cesare Cantù, pag. XVII.

(2) Ibid., pag. XIV.

(3) Il basamento o zoccolo del Duomo è stato costrutto con serizzo ghiandone (granito porfirico o porfiroide) ed il rivestimento di tutto il rimanente dell' edificio e quindi an-

I caratteri fondamentali dello stile lombardo persistettero ancora nella grandiosa fabbrica e di questi sarà parola nella seconda parte di questo studio.

La nuova e definitiva ricostruzione di Santa Maria Maggiore o *Domus* (1), venne iniziata ed eseguita nella stessa orientazione, coi lati maggiori da levante a ponente ed i minori da settentrione a mezzodì. Ma se Santa Maria rimase avviluppata interamente dalla nuova metropolitana ed in questa continuò a sorgere, vuolsi avvertire però che lungo il suo asse maggiore non passò quello del nuovo Duomo, il quale si sviluppò maggiormente verso il Broletto (Palazzo di Corte) come vedesi dalla pianta del prof. G. Pagani (fig. 3ª). Quindi, come erasi verificato nelle costruzioni di altre chiese lombarde, l' altare nuovo non sorse sul luogo preciso dell'altare della vecchia chiesa, questo però fu conservato ancora per molti anni; il che impedisce che si possa asserire (come è stato pubblicato da alcuni studiosi) che i lavori nell'anno 1392 eran cotanto progrediti che già si poteva funzionare

che la decorazione superiore è di marmo della Gandoglia ed anche in parte di altre cave della vicina Ornavasso.

Nell'Appendice al foglio primo presento alcune indicazioni speciali intorno a cotesti materiali, la cui natura cotanto influì sulla decorazione del Duomo.

(1) *Domus* chiamavasi dapprima l'Arcivescovado, finchè verso il 1228 questo nome cominciò a darsi o riservarsi esclusivamente all'attigua metropolitana jemale Santa Maria Maggiore. — V. G. Pagani: *Che cosa c' era dove ora è il Duomo?* nell'*Illustrazione Italiana* dell' 11 settembre 1887.

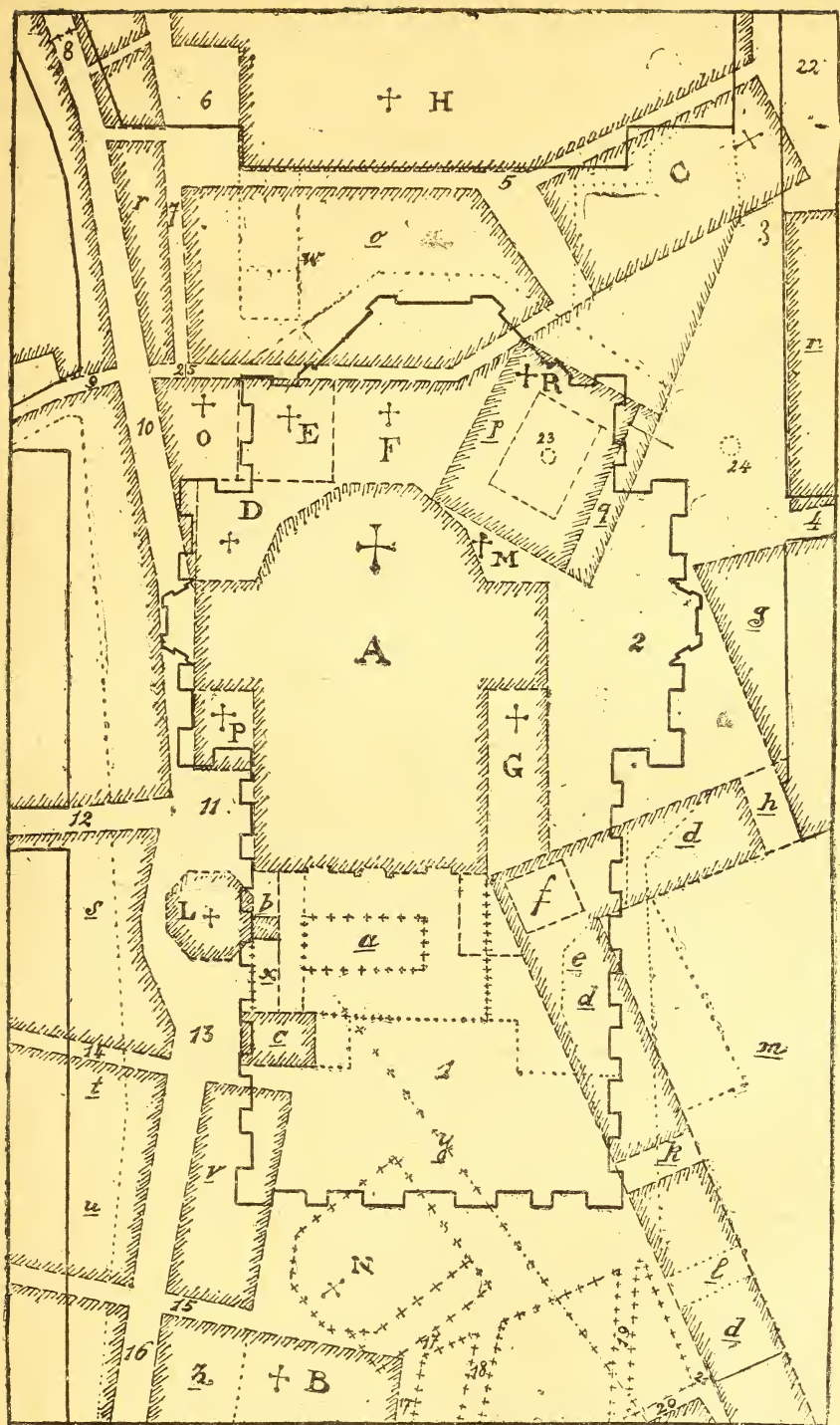



Fig. 3. — Che cosa c' era dove ora sorge il Duomo.
Pianta del Prof. Gentile Pagani.

nel Duomo nuovo. Dopo il disastro del 1353, non ostante la decretata riedificazione su più vasto disegno, Santa Maria Maggiore era stata riattata provvisoriamente e la sua demolizione avvenne progressivamente a misura che si innalzava e protendeva il Duomo nuovo.

Nel 1437 si demolisce la tribuna (1) e via via. Ultima a scomparire fu la facciata (fig. 4ª), la quale dapprima sorgeva necessariamente (2) dove furono dipoi innalzati i piloni della terza campata; nel 1489 veniva trasportata alla sesta campata ed in corrispondenza non più all' asse maggiore di S. Maria Maggiore, ma di quello del Duomo nuovo; nel 1634 ne era demolita la porta principale e nel 1682 veniva definitivamente abbattuta.

Il Duomo nuovo era adunque stato principiato, come le altre chiese lombarde, dall' abside: il suo lento protendersi poi verso la piazza dell' Arengo, attual piazza del Duomo, non fu tanto cagionato dalla lentezza dei lavori, dalle difficoltà, dai dubbi dell'esecuzione, ecc., quanto dall'ostacolo materiale del Broletto che faceva punta colla sua torre d'angolo verso l'angolo destro di Santa Maria Maggiore ed occupava buona parte dello spazio sul quale sorse poi il Duomo dalla seconda campata in avanti. E ciò spiega maggiormente la mancanza di un pri-

(1) *Annali*, app. 2ª, pag. 39, documenti del 28 giugno e del 13 luglio.

(2) V. G. Pagani, l. cit.

mitivo progetto concreto della facciata (1) tantopiù che, come avverte l'arch. Luca Beltrami, il con-

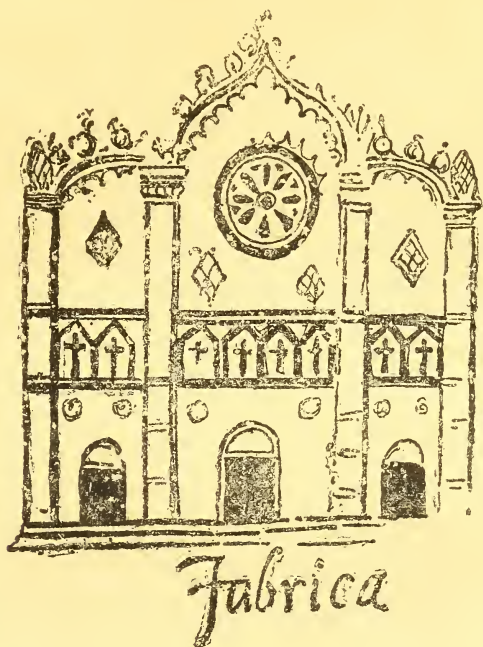



Fig. 4ª — L'antica facciata di Santa Maria Magggiore, disegno esistente sulla coperta in pergamena di un Codice dell'Archivio Civico di S. Carpoforo in Milano.

cetto primitivo di una fabbrica in allora limitavasi ad uno schema fondamentale di massima (2).

(1) « Alla facciata, finchè c' era l' intoppo formidabile del « Broletto, non potevano i nostri avi pensare praticamente.... « nè ci sono rimasti antichi disegni ». C. Boito, *La facciata del nostro Duomo*. Discorso pronunciato nell' Accademia di B. A. di Milano l' 11 dicembre 1887.

(2) *Il Duomo e le sue vicende. — Illustrazione Italiana,* 11 settembre 1887.

Ed invero spogliando gli *Annali del Duomo*, i documenti, i verbali delle discussioni e più ancora i conti delle spese, chiaramente appare come, stabilito definitivamente lo schema fondamentale dell'edificio, i Deputati ne curarono l'esecuzione chiamandovi saltuariamente ingegneri (e per lo più parecchi in una volta), licenziando or questo or quello, or ripigliando al servizio il tale e tal altro.

I qualificativi di maestri, ingegneri, ecc., son pur troppo dati negli *Annali* nel modo il più vario ed incostante, tanto che è assai difficile il distinguere la vera funzione dei maestri ricordati la posizione loro per riguardo alla direzione della fabbrica, Sono pochi ed insufficienti i documenti del 1386, e soltanto col 1387 incomincia il libro delle spese pervenuto, od almeno il solo pubblicato (1), e già troviamo le più svariate ordinazioni e notevol numero di maestri senza che sia dato ravvisare una direzione tecnica concentrata in uno solo.

Così l'Ingegnere Ducale Andrea degli Organi, nel febbraio, riceve la mercede per la sua dimora di parecchi giorni in Milano per la fabbrica della chiesa e se, indipendentemente dal presumibile suo valore e l'influenza del Visconti, si corre colla mente al grandioso duomo di Modena, lo intervento suo è più che chiarito.

E nel febbraio appare pur maestro Anechino de Alemania, probabilmente Annech Fernach — Hans

(1) È stato pubblicato nel I° volume delle appendici degli *Annali della Fabbrica del Duomo.*

Fernach; e cotesto Giovanni Fernach era un magister a lapidibus vivis e doveva appartenere alla comunità o maestranza dei Campionesi giacchè nel libro delle entrate del 1387 alli 12 luglio figura con altri colla aggiunta *omnium de loco Campilioni.*

I Campionesi, che avevano esteso la loro attività oltrechè nell'Italia superiore anche oltr'Alpi, avevan condotto seco cotesto maestro e gli altri scultori ed operai stranieri che figurano nei primi anni alla fabbrica.

Simone d' Orsenigo doveva pur appartenere alla maestranza dei Campionesi e lo vediamo or assunto in servizio or ringraziato ed al 6 di dicembre del 1387 è nominato ingegnere e maestro con piena libertà e potestà nella fabbrica.

Marco da Campione detto Frixono probabilmente perchè rediente dalle Fiandre, come avvertì l' architetto P. Cesa Bianchi (1), deve aver recato e i concetti grandiosi delle cattedrali nordiche e la tendenza a dar sviluppo in altezza alle costruzioni, e con Marco appaiono pure gli altri campionesi Bonino, Zeno, Matteo, Jacopo e dietro questi la schiera innumerevole di operai campionesi.

In cotesto periodo della applicazione dello stile lombardo, stile portato beninteso a maggior sviluppo, la costruzione procedette rapidamente.

(1) Prima Conferenza tenuta dall'arch. P. Cesa Bianchi al Circolo Filologico milanese nella primavera di quest' anno.

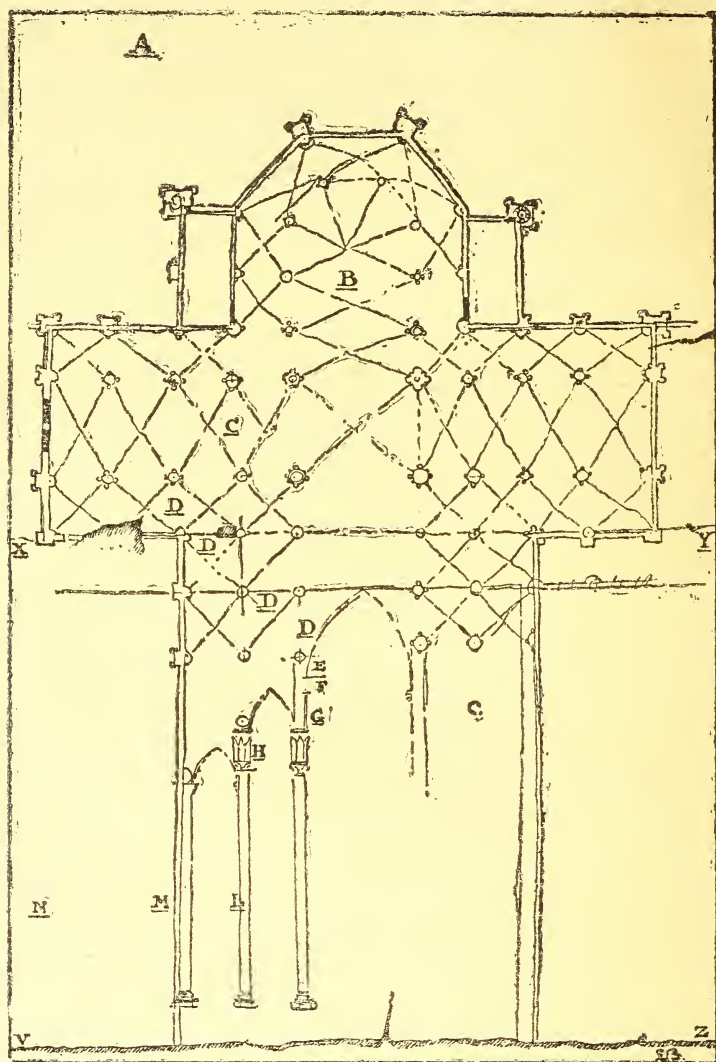



Fig. 5. *Pianta del Duomo di Milano del 1390 pubblicata dal prof. Luca Beltrami nella « Raccolta Milanese »* — dicembre 1887. — (V. nota a pag. 42).

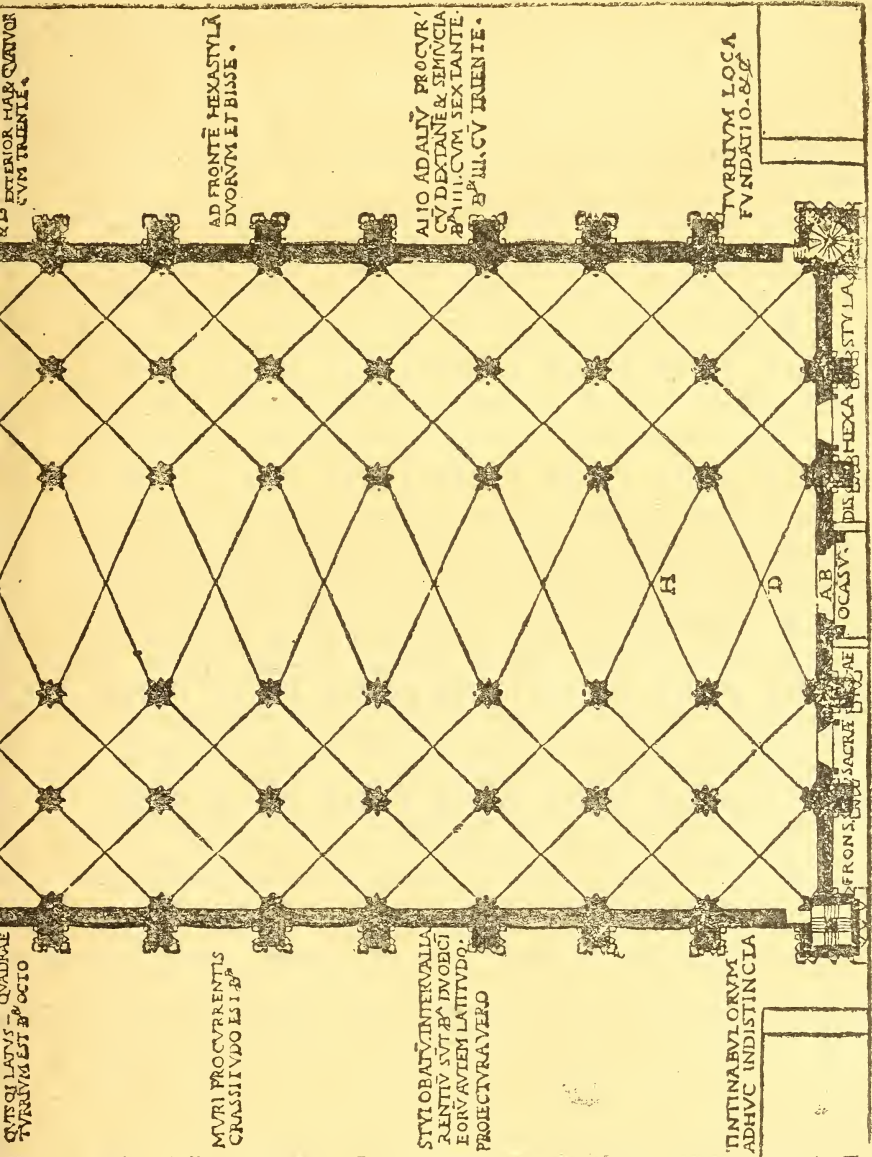



Fig. 6. — Pianta del Duomo di Milano

ɔblicata da Cesare Cesariano nel 1521.

Veniva compiuto lo zoccolo o perimetro dell' abside, delle sacrestie, delle crociere e dei fianchi probabilmente di due campate corrispondenti alla sesta e quinta campata odierna, i muri eran già portati a buona altezza e così i piloni. Ed anche i piloni centrali erano eretti giacchè Matteo da Campione, che alli 14 luglio del 1390 venuto a Milano da Monza, consigliava fossero rinforzati.

Questo stato dei lavori verso il 1389 ed il 1390 epoca nella quale terminò per il Duomo il periodo dell' architettura locale, indipendente, non contrastata, questo stato è desunto a stento dalle indicazioni degli *Annali* ma è pienamente confermato dalla pianta del 1390 che per la prima volta nel dicembre del 1887 fu fatta conoscere e pubblicata dal prof. arch. Luca Beltrami, il quale gentilmente mi favorì il *clichet* del fac-simile, autorizzandomi ad inserirla nella presente mia compilazione (fig. 5).

Nella notizia colla quale accompagnò questo documento importantissimo che tronca e risolve i più disparati dubbi ed opinioni, il Beltrami avverte che è « il più antico che presentemente si conosca del « nostro Duomo ed è di mano dell' architetto An- « tonio de Vincenti, che con rogito del 26 feb- « braio 1390 venne dal Consiglio dei Seicento inca- « ricato di fare il modello del S. Petronio e venne « in Milano a studiare e prendere degli appunti « sulla costruzione del Duomo, che a quel tempo « era da soli quattro anni iniziata ».

Conferma questo disegno « come, all' epoca cui

« esso risale, si avesse cominciata la costruzione « della parte posteriore senza aver risolto il pro- « blema della fronte. Come conseguenza di ciò, si « ha che i piloni della navata maggiore sono in- « dicati sino alla sesta campata attuale, e quelli « delle navate mediane sino alla quinta campata ».

Nota poi ancora il Beltrami che: in questo disegno l' indicazione delle vòlte corrisponde a quella mandata ad effetto, salvo che per il tiburio segnatovi a crociera mentre fu poi innalzato a pianta ottagonale; che del tiburio vi è già tenuto calcolo attesochè la nota in N dice: *Va alta la cupola braza CXIII;* che le vòlte delle sacrestie non sono segnate appunto perchè nel 1390 non era ancor stata risolta la questione assai dibattuta di dette vòlte; che le porte delle sacrestie sono indicate a

In alto del foglio nel posto A si legge: « Nota che le « nave pizole sieno larghe piedi xxv e unze octo comen- « zando dal mezo del pilastro al altro mezo e così sono « posti tutti li pilastri per quadro. Nota che li quatro pi- « lastri grosi che sono in mezo la croxeria zoe la truna « sono grosi piedi sette onze otto piliando tute le tetaze. « Tutto al resto de li pilastri sono grosi piedi sette onze « una ».

Nel posto B si legge: « da mezo questo pilastro al altro « mezo sie piedi LI onze IIII » misura indicata pure al posto C per la nave trasversa, mentre la larghezza delle navi minori è ripetutamente indicata alle lettere D in « piedi XXV « onze VIII » le quali misure tutte, espresse in piedi bolognesi, corrispondono perfettamente alle dimensioni delle navate.

L. BELTRAMI.

ridosso dei piloni d'angolo del braccio di croce, mentre effettivamente, qualche anno dopo, furono disposte a ridosso dei successivi piloni verso l'abside.

Ed alla stessa epoca doveva risalire l'originale disegno antico, di cui il prof. Beltrami, prima ancora di aver cognizione della pianta di cui ora parlai, aveva ravvisato esser una riproduzione il disegno pubblicato dal Cesariano nel 1521 nei suoi *Commenti a Vitruvio* (1), V. figura 6.

In questo disegno planimetrico sono riportate indicazioni di particolarità di costruzione, che al tempo stesso del Cesariano erano state di già condotte a compimento assai diversamente e sonvi pure segnate delle parti che al tempo del Cesariano non erano ancor state eseguite.

Così anche nel disegno del Cesariano è indicata a crociera la vòlta del tiburio al quale era già stata data pianta ottagonale nel 1521, vi manca pure la indicazione delle vòlte delle sacrestie, già eseguite nel 1521 (2); all'incontro vi son già se-

(1) LUCA BELTRAMI, *Per la facciata del Duomo di Milano.* — Parte Prima: *Le linee fondamentali* MDCCCLXXXVII, pag. 20 e 21.

« — Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura Libri « Dece traducti de latino in Vulgare affigurati: comentati « et con mirando ordine Insigniti: impresso nel amaena « et delectevole Citate de Como per Magistro Gotardo da « Ponte Citadino Milanese ne lanno del Nostro Signore « Jesu Christo M.D.XXI. XV mensis Julii ».

(2) LUCA BELTRAMI, *Raccolta Milanese,* loc. cit.

gnate le tre campate anteriori (verso la fronte), le quali vennero aggiunte solo verso la fine del secolo XVI, fatto assai importante che prova che il Duomo era stato progettato nell' intera sua pianta sin da principio.

Nell' adunanza del 20 marzo 1388 (1) troviamo già una discussione generale sopra la fabbrica e già viene posto il quesito *se il lavoro* della fabbrica della Chiesa Maggiore di Milano sia errato e quali rimedi o correzioni sembri debbasi introdurre.

E questo sistema fu purtroppo l'inizio delle interminabili discussioni, della chiamata di architetti stranieri, della lotta fra lo stile locale e quello di oltr' alpe, e causa delle incertezze e della lentezza nel proseguimento dei lavori, lasciando così passare gli anni che seco portaron via la tradizione locale.

(1) *Annali,* vol. I, pag. 19.

2. — La lotta fra lo stile locale e lo stile d'oltr'alpe.

La creazione di una mole di proporzioni assolutamente inusitate, il sistema confusionario di dirigenza tecnica ed amministrativa e le conseguenti divergenze, fecero sorger dubbi e discrepanze tali che, pochi anni dopo l'incominciamento dell'opera, furono chiamati, ora per dar parere, ora addirittura per diriger la fabbrica, quanti maestri si conoscevano o capitavano in Lombardia, e così si giunse pure a cercar oltr'Alpi valenti architetti che acconsentissero ad intervenire.

Potrebb'esser discussa la questione se i primi maestri stranieri siano stati chiamati per consiglio degli stessi maestri campionesi, oppur dei Deputati della Fabbrica, oppure per, più che autorevol, signorile suggerimento di Gian Galeazzo.

Probabilmente l'iniziativa e il consenso può essere stata di tutti assieme.

I Campionesi avevan portato seco ricordanze delle grandiose cattedrali nordiche, alla cui erezione avevano cooperato.

Ai Deputati era più che nota l'importanza di coteste grandiose costruzioni d'oltr'alpe.

Gian Galeazzo poi dalla mente vasta, grandiosa, ambiziosa, per le magnifiche cattedrali gotiche della Sciampagna e delle limitrofi regioni doveva aver provato intensa ammirazione nei parecchi suoi viaggi al suo dominio del contado di Vertus (1).

Intanto il primo maestro straniero (2) che interviene è un francese, Nicola de' Bonaventis, e la sua venuta si verifica nello stesso anno 1389 in cui Gian Galeazzo dà sua figlia in isposa al Conte di Turenna, fratello del re di Francia.

(1) Benchè le ricerche nell'Archivio di Stato e nell'Archivio Civico di Milano e negli Archivi Francesi non abbiano ancor fatto conoscere documenti che attestino cotesti viaggi di G. Galeazzo in Francia, pure il fatto dei frequenti viaggi del Visconte in altre non meno lontane regioni, e più ancora il fatto che la sua sposa Isabella, figlia di Giovanni II il buono, re di Francia, avevagli portato in dote il contado di Vertus (1360), inducono a ritenere che egli siasi recato a far atto di presa di possesso e di signoria sul suo dominio. Dissi che anche le ricerche negli Archivi Francesi finora furono infruttuose. Ed infatti or son pochi mesi presentavasi al prof. Pagani, all'Archivio Civico, il signor E. Jarry, Auxiliaire de l'Institut de France, per indagini appunto intorno ad Isabella, ed accertava l'assoluto mutismo delle carte degli Archivi Francesi circa i viaggi in Francia di Gian Galeazzo.

(2) Hans di Fernach non era che un *magister a lapidibus vivis* e poi come già avvertii risulterebbe che egli faceva parte di una squadra o compagnia di campionesi.

Gli annali, nella parte pubblicata, e le cronache tacciono del motivo della chiamata di Nicola de' Bonaventuri (1), stato poi eletto ingegnere generale della Fabbrica; tacciono pure di ogni discussione che questo maestro possa aver provocato od alla quale egli possa aver preso parte intorno alle misure, alla stabilità, allo stile, all'andamento della costruzione del Duomo.

Egli poi non ha servito che dal 15 maggio di quell'anno (1389) (2) alla fine di luglio o tutto al più sino ai primi giorni dell'agosto dell'anno successivo (1390).

Alla fine di luglio del 1390 i Deputati decidono di mandar a trattare con Simone da Orsenigo, eletto, del salario da assegnarglisi ed a concordare con Nicola Bonaventura per detrarre dal suo salario

(1) Il più antico documento pubblicato negli *Annali* che sia relativo al Bonaventura (App. I, pag. 220) è un consenso dato da Gian Galeazzo al Vicario ed ai XII di Provvisione ed ai Deputati della Fabbrica di trattenerlo in Milano e per la Fabbrica, secondo le loro deliberazioni e lettere — Alli 6 luglio poi, il Vicario, i XII e i deputati lo eleggono ingegnere generale della Fabbrica (*Annali,* vol. I, pag. 25).

(2) Nel liber *dati et recepti* (*Annali,* App. I, pag. 89). Alli 9 di luglio del 1389 figura il pagamento al « magistro « Nicolao de Bonaventuris ingignerio generali fabricæ, pro « ejus et salarii sui solutionem dierum 15 ultimorum mensis « maji p. p., quia scriptum fuit die quintodecimo dicti mensis « et totius mensis junii sequentis, ad comp. flor. 10 auri in « mense, ad executionem litterarum dict. vicarii ed XII dat. « Mediolani 6 julii præsentis, ultra l. 16 quas mutuo re- « cepit, l. 8 ».

ciò che sia conveniente perchè rimanga *in debita summa sui salarî* (1): e successivamente nei primi d'agosto gli stessi Deputati decidono che si cassi Nicola de' Bonaventuri ingegnere della Fabbrica, dal salario che gli si corrisponde e lo si tolga intieramente dalla stessa Fabbrica (2).

Non pare sia partito subito, una nota nel libro delle spese (e relativa al pagamento della pensione

(1) *Annali*, vol. I, pag. 36.

(2) Dalla pubblicazione del conte NAVA, *Memorie* e *Documenti*, ecc., pag. 19, si desumon le frasi stesse della decisione meglio che non dagli *Annali*, i quali, come dissi, non poteron essere riprodotti completi ed in molti passi furono pubblicati per mezzo di traduzioni ed anche di sunto. La pubblicazione degli *Annali* fu certamente un' impresa colossale e, sebbene incompleta, fu quella che concesse si conoscessero chiaramente le origini e le fasi della costruzione del Duomo. Forse se la pubblicazione avesse dovuto seguire completa, cioè di tutti i documenti e non talora per via di scelta, traduzione e sunti, oggi essa formerebbe ancora un pio desiderio. Importa ad ogni modo avvertire che, per effetto della natura umana, gli egregi studiosi che si susseguirono nel fare la scelta e talora il sunto degli atti, furono preoccupati incoscientemente chi dalla propria specialità di storico d' un periodo, chi di ecclesiastico e dottore in teologia, chi di dottore in leggi, chi di numismatico, ecc. E la scelta ed il sunto se ne risentirono. Data l' importanza delle fonti dell' Archivio della Veneranda Fabbrica non solo per il Duomo, ma per la storia, gli usi, i costumi, ecc. di quei tempi, è da augurarsi che i varî Istituti Scientifici, Storici e Letterarî lombardi, riunendo le proprie forze imprendano l' integra pubblicazione dei documenti dell'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo.

sostenuta per lui ad un sellaio dichiarerebbe che se ne era andato via alla chetichella il giorno di S. Michele (1). Egli aveva fruito di un compenso a dir vero superiore a quello degli altri Campionesi, tanto più che eragli anche adunque stata pagata una pensione in una certa casa di Porta Orientale presso il sellaio ora ricordato, gli si era provveduta la legna, ed il vino, e si era pensato persino a mandargli un materasso pel suo servitore, e via via (2).

E che cosa aveva fatto in questo frattempo il Bonaventura? si dovrebbe ritenere che egli avesse diretto l'andamento della Fabbrica, se si sta al suo titolo di ingegnere generale della Fabbrica.

I pochi cenni degli *Annali* invece e sovratutto una annotazione di spesa nel libro *dati et recepti* di Tommaso de Caxate ce lo presentano diversamente (3). Alli 9 di ottobre difatti del 1389, sono registrati parecchi rimborsi al Bonaventura di spese per colori ed oro fino (4), per una pietà stata intagliata sopra una certa lapide di marmo, che si trovava nella stessa casa ch' egli abitava.

Al Bonaventura poi ed a Giacomo da Campione era stata somministrata della pergamena della maggior grandezza per certi disegni della Fabbrica (5)

(1) « Furtive recesserit de Mediolano ante dictumfestum « (S. Michælis). » *Annali,* App., vol. I, pag. 141.

(2) *Annali,* App. pag. 99, 104, 121.

(3) *Ann.,* app. 1ª, pag. 99, 104 e 121.

(4) *Ann.,* app. 1ª, pag. 99 « Mag. Nicholao ».

(5) *Ann.,* app. 1ª, 13 ottobre 1389, pag. 99.

e cotesti furono i disegni della finestra dell'abside (magnæ trahunæ) (1), eseguiti per lo appunto dai predetti due maestri e stati di poi esposti in una sala arcivescovile, e diligentemente discussi innanzi allo stesso Arcivescovo. E tra quei disegni fu scelto quello del Bonaventura colla decisione che secondo il medesimo fosse eseguita la finestra.

Il finestrone dell' abside fu per lo appunto eseguito, anni dopo, secondo quel disegno, salvo poche varianti di cui troviamo le discussioni negli *Annali*, e formò il tipo degli altri due finestroni.

Si può quindi conchiudere che il Bonaventura più che architetto era scultore e come tale soltanto introdusse nel Duomo l' elemento gotico ed anzi semplicemente nella parte decorativa.

Mentre il Bonaventura era ancora sui ruoli della fabbrica, vi figurava pur già un cotal *Magister Johannes de Firimborg* con i suoi *sotii*. Egli era un *magister a lapidibus vivis*, ossia scultore, venuto colla sua squadra di scalpellini, era stato accettato per la fabbrica senza rumore, senza speciale importanza.

Nel 1390 lavorava alla decorazione esterna e più precisamente alla cornice superiore (2), ma pare

(1) *Ann.*, vol. I, pag. 31 e 32.

(2) Alli 16 di luglio del 1390 gli vien fatto un pagamento *causa fatiendi astellas pro cornice exteriori fabricæ.* — Sinora era stato invece ritenuto, dagli scrittori delle vicende

che egli si sentisse delle velleità da architetto, si arrischiasse a dar qualche buon suggerimento per la fabbrica e che infine si slanciasse a fare delle critiche, avvegnachè nel febbraio dell' anno successivo (1391) i Deputati gli accordano un salario corrispondente alla qualifica assegnatagli di ingegnere della fabbrica (1) e poi ordinano che egli *ponga in iscritto gli errori ed i dubbi che asserisce esistere nei lavori della fabbrica, onde si possa provvedere.* Egli vi ottempera, e degli ingegneri appositamente prescelti vengon incaricati di esaminare e deliberare il da farsi (2).

E questa dev' esser stata la prima discussione sostenuta contro maestri stranieri sulle condizioni e sul progetto della fabbrica. Gli *Annali* non la registrano e forse non ce ne pervenne la relazione. Ad ogni modo, la conclusione non fu favorevole alle censure e proposte del Giovanni di Firimburg, chè nel giugno è *cassato* e gli vien regolato il conto delle sue retribuzioni (3).

del Duomo, che il Giovanni di Firimburg fosse venuto soltanto nel 1391 e addirittura come ingegnere consulente o dirigente della fabbrica.

(1) *Ann.*, vol. I, pag. 45.

(2) *Ann.*, vol. I, pag. 48.

(3) « Mag. Anni de Firimburg, quia ordinatus est describi « pro ingignerio fabricæ ad salarium fl. 9 auri in singulo « mense, incipiendo in Kalendas Januarii, mutuo pro pre- « stantia, fl. 4.... l. 6. 8 » (4 febbr. 1391 — *Ann.*, app. 1ª, pag. 159).

In quel turno di tempo lo scultore Hans de Fernach non s'era fatto lecito di criticare e suggerire, ma si era invece offerto di recarsi a Colonia per condurne a Milano un *massimo ingegnere per la fabbrica* e i Deputati eransi affrettati ad accoglier la proposta e dargli i mezzi pel viaggio. E ciò a loro non bastava ancora, scrivevano ad Ulrico di Einsingen e trattavano per la sua venuta.

Nè il maestro promesso dal Fernach (1), nè l'Ulrico di Einsingen apparvero, capitò invece Enrico di Gamodia alli 14 di novembre. All'11 dicembre i Deputati soddisfatti lo assoldarono per tre mesi (2) e trascorsi questi, alli 10 marzo 1392, lo trattennero ancora.

Egli però la pensava e vedeva da maestro tedesco, al punto che proponeva di demolir tutto e ricominciare da capo.

Queste chiamate di maestri estranei alla Fabbrica eran certamente motivate dalla scrupolosa sincerità

(1) Il Fernach probabilmente non partì neppure, giacchè nell'autunno i Deputati, i quali si son messi sulla strada delle economie e già hanno colpito Simone da Orsenigo, mandano a conoscere la definitiva intenzione di Giovanni di Fernach intorno all'opera, alla quale attende, onde non abbia a procedere ulteriormente in pregiudizio della fabbrica qualora l'opera non fosse lodevole.

(2) Alli 23 dicembre del 1391 figura un pagamento per *plaustro uno lignorum dato Magistro Henricho ingignerio fabricæ.*

dei maestri locali. Questi eran tecnicamente ed artisticamente i veri padroni dell' andamento della costruzione e la facevano proseguire a seconda delle tradizioni, dell'arte e scienza lor proprie, però rimanevano alquanto titubanti sulle proporzioni e più precisamente sull' altezza della fabbrica, che con grandiosità di gran lunga maggiore del solito venivan erigendo, e queste lor titubanze lasciavan trapelare nelle discussioni in adunanza generale, dal che i Deputati prendevan occasione per chiamare altri maestri, italiani e stranieri.

Il numero dei Campionesi si andava diradando. A Marco Frizzone, morto il 10 luglio del 1390 (1), era subentrato nuovamente quale maestro delle opere Simone da Orsenigo (2) e con lui presiedevan quali ingegneri della fabbrica Tavanino da Castel Seprio e Giacomo Campione, e più tardi il pittore e scultore Giovanni de' Grassi, promosso a tale grado per i numerosi e molteplici suoi lavori e certo anche per i suoi consigli (3). Matteo, un altro dei pochi

(1) In riconoscenza dell'importante sua opera, veniva onorevolmente sepolto in Santa Tecla.

(2) Come già accennai, per considerazioni economiche i Deputati, nell'ottobre del 1391, dichiararon superflua l'opera di S. da Orsenigo e lo cassarono, ma poi tosto lo riassunsero

(3) Lorenzo degli Spazi avrà pur preso parte, come tutti gli altri operai della fabbrica, alle discussioni, ma nei libri di pagamento è sempre registrato come capo di una squadra di scalpellini, lui ed i suoi soci son chiamati *magistri picantes lapides vivos,* mentre gli scultori son detti *magistri a lapidibus vivis.*

campionesi superstiti della oramai sfasciata maestranza, era venuto di corsa da Monza e, consigliato che si ingrossassero i piloni centrali che dovevan portare il tiburio, se ne era andato nuovamente.

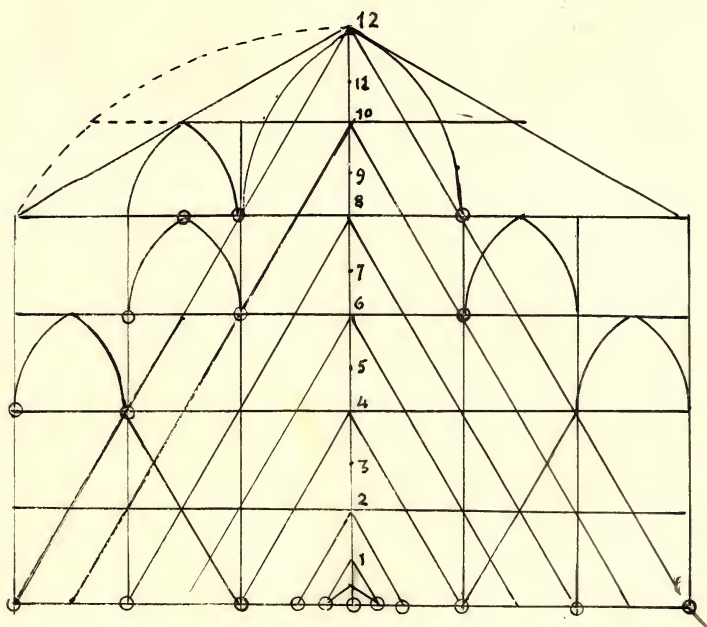
Una visita pur breve era stata quella dell' *experto in arte geometricæ*, Gabriele Stornalocho, chiamato alla fine di settembre del 1391 per discutere cogli ingegneri dei dubbi sull' altezza e lunghezza della chiesa. Egli era venuto, aveva dato il suo parere e se n'era ito dopo tre giorni (1), lasciando un diagramma, che dimostrava matematicamente l' altezza a cui doveva sorgere il Duomo dato lo sviluppo a cui si era portata la sua planimetria (2).

(1) « Dom. Gabrieli Stornalocho de Placentia, qui venit « a Placentia Mediolanum cum equis duobus, pro aufferendo « quod dam dubium quod oriebatur inter ingignerios fabricæ « circa altitudinem et longitudinem ipsius ecclesiæ, et in « Mediolano ac occasione moram aliquibus diebus traxit; et « hoc dono pro recumpensatione expensarum factarum in « veniendo, stando et redenudo, ac recognitione laboris « passi. » L. 16.

(*Ann*, app. vol. I, pag. 195 — 16 ottobre 1391).

(2) Il diagramma dello Stornalocho fortunatamente sfidò le vicende e vicissitudini dei tempi e giunse sino a noi, in due copie dell' epoca; una è conservata nell' Archivio del Duomo, l' altra nella libreria del signor Alessandro dei conti Melzi. Il conte Ambrogio Nava aveva segnalato pel primo l' esemplare dell' Archivio della Fabbrica del Duomo, nella sua celebre opera *Memoria e Documenti Storici*, ecc., il prof. Boito nel 1881 l' aveva ricordato nel *Mediolanum*. Tip. Vallardi, vol. I, infine nel 1887 il prof. Luca Beltrami studiò anche l' esemplare della raccolta Melzi e ne fece ar-

Diagramma
di
Gabriele Stornaloco

Riprodotto dalla pubblicazione
« Milano ne' suoi Monumenti »
di Carlo Romussi. Volume II, pag 405.
Milano Società Editrice Sonzogno
Anno 1913.

Vedi figura 5, a pag.na 40

Ma lo Stornalocho aveva preso a base dei suoi calcoli il triangolo equilatero, il suo parere non poteva quindi esser accolto intieramente dagli architetti locali, gelosi depositarii delle tradizioni dell' architettura lombarda basata sul triangolo egizio, nè quel parere risolveva gli altri dubbi insorti sulla costruzione. Parimenti non era pervenuto a miglior risultato Bernardo da Venezia, architetto del Duca e chiamato a consulto pure nel novembre dello stesso anno (1391).

In questo modo eransi svolte le vicissitudini della Fabbrica quando giunse la primavera del 1392, quando i Deputati avevan trattenuto Enrico da Gamodia, ed avevan pur mandato a Verona il lor messo Zambello Lanziapanico, affinchè ne conducesse in Milano a consulto il maestro Giovanni da Ferrara.

Si trattava adunque di un vero congresso e la discussione svoltasi il 1° maggio 1392 fu difatti importantissima e decisiva più che mai. Vi presero parte Enrico di Gmunden, il predetto Giovanni da Ferrara, Bernardo da Venezia, Simone da Orsenigo, Giacomo da Campione, Giovanni de' Grassi e poi Lorenzo degli Spazii e tutti gli altri maestri minori.

gomento di uno speciale studio scientifico nella *Teoria,* terza parte della sua pubblicazione *Per la Facciata del Duomo di Milano,* Colombo e Cordani, MDCCCLXXXVII, e vi aveva nuovamente richiamata l' attenzione degli studiosi, il professor Mongeri nel suo scritto: *Per la Facciata del Duomo di Milano* — 1887 — *Memorie e commenti.* — Milano, Tip. Lit. degli Ingegneri.

I quesiti furono letti, svolti e discussi e per ciascuno furon adottate conclusioni, e furono:

che era più che sufficiente la saldezza e portata delle parti posteriori e laterali della chiesa ed anche quelle interne, cioè i piloni del tiburio e gli altri minori;

che, per maggiore saldezza e per dar maggior luce, i tetti dovevan scendere in tre pioventi distinti e non in due soli;

che l'altezza (tralasciando il tiburio) si sviluppasse sino al triangolo e cioè fino a conseguire la configurazione triangolare e non oltre;

che i piloni colla base ed i capitelli dovevan salire sino a quaranta braccia e non oltre:

che i piloni secondari dovevan raggiungere dodici braccia e la vòlta della maggior navata salire per triangolo, cioè 24 braccia;

che le porte gemelle delle crociere verso Compedo e la facciata di dette crociere eran belle e da condursi in quella guisa a compimento;

che non occorreva affatto per la saldezza dell'edificio che le cappelle avesser a separarsi l'una dall'altra con muro divisorio;

che si dovesser continuare i piloni, cioè i contrafforti esterni, quali eran stati incominciati;

che ai piloni *guerzii* (vale a dire sbiechi e precisamente quelli dell'abside) nulla fosse variato;

che i piloni minori, cioè quelli delle cappelle, dovevan raggiungere l'altezza di braccia 28 ed i piloni medii da costrursi sopra quelli fino all'ori-

gine dell' arco dovevan raggiungere le 12 braccia, compresa la base ed il capitello.

Questa memorabile seduta del 1° maggio del 1392 fu adunque il momento più importante e decisivo dell' andamento della Fabbrica del Duomo. Essa segna la ripulsa data a tutte le censure ed a tutti i progetti architettonici dei maestri stranieri. Se l' Enrico da Gmunden avesse conseguito la vittoria, lo sviluppo dell' arte lombarda nel Duomo sarebbe stato paralizzato, l' arte gotica se ne sarebbe impadronita. E pazienza se ci avesse poi dato un edificio organicamente gotico; un' opera architettonica pura, intera, conserva, se non l' effetto, almeno i pregi principali, anche se surta come una pianta esotica in un clima che non sia il suo. Ma il gotico, innestato su un edificio incominciato e condotto molto innanzi secondo uno stile tutto diverso, e quel che più monta, applicato successivamente da un' amalgama di costruttori diversi per origine e tradizione, ed in un' epoca che per esso gotico già segna il declino, sarebbe riescito un infelice complesso, infelice quanto l' odierna fronte dello stesso Duomo, detta impropriamente *facciata*.

Cotesta lotta della primavera del 1392 fu così importante, impressionò così vivamente i Milanesi di quel tempo, il nome del Gamodia passò cotanto

nella tradizione popolare, che, affievolitasi ed annebbiatasi la ricordanza dell' origine lombarda del Duomo, nell' epoca in cui tutto quel che sapeva di arco a sesto acuto e di gugliotto era detto gotico, (e quindi gotica fu appellata l'origine e l'architettura del Duomo), al *Gamodia* si affibbiò il progetto originario, il disegno primitivo del Duomo.

Respinte le censure e le proposte di Enrico di Gmunden (1), le successive lotte con Ulrico da Füssingen (le cui offerte di servigio i Deputati ebber l'incoerenza di accettare nel 1394) (2) non rappresentano che l'affievolirsi della luce e dell'ardore d'un incendio. Questo maestro, dopo la discussione in consiglio generale delli 25 di marzo del 1395 sulle osservazioni ch' egli aveva dettato in iscritto sulle opere e misure della chiesa, comprendendo la

(1) Alli 9 maggio del 1392, pochi giorni dopo la discussione, i Deputati si adunano e decidono sui compensi agli architetti stati chiamati a consulto, a Giovanni da Ferrara e ad Enrico di Gmunden; per quest' ultimo poi conchiudono che, non occorrendo più il suo magisterio, abbia ad esser mandato pei fatti suoi. (*Annali,* vol. I, pag. 69). Alli 7 di luglio poi, occupandosi ancora dell' Enrico, riconoscono che aveva servito male e recato gran danno e detrimento al'a fabbrica pei suoi *malegestis.*

(2) In aprile del 1394 i Deputati rispondono ad Ulrico de Füssingen da Ulma accettando le sue offerte ed alli 4 novembre egli arriva in Milano.

persistenza dei lombardi nel nulla mutare nella Fabbrica, si ritirò (1).

L' ultima vampa dell' incendio succedette dall' estate del 1399 a quello del 1401, fu una vampa fierissima, che fortunatamente fu soffocata e lasciò davvero il tempo che aveva trovato.

Giovanni Mignot, parigino, proposto ed accet-

(1) Nella discussione del 26 dicembre 1394, Ulrico da Füssingen doveva aver fatte importanti osservazioni e provocato serii dubbî, chè alli 10 di gennaio del 1395 è convocato per la domenica successiva il consiglio generale per discutere dietro gli argomenti di detto maestro, *de operibus ac mensuris et differentibus operibus dictæ fabricæ* ed è già prestabilito che qualora non si fosse per cader d' accordo nelle conclusioni si sarebbe fatta istanza al principe di mandare i suoi ingegneri a sentire e concludere affinchè sian tolti tutti gli errori delle opere della Fabbrica (*Ann.*, vol I, pag. 128).

Non si conosce il verbale della seduta, la quale forse fu rinviata: fatto è che al 25 marzo fuvvi una adunanza nella quale a mezzo di interprete Ulrico da Füssingen fece delle osservazioni e nuove proposte sulla misura della larghezza ed altezza della finestra centrale dell' abside e così sui piloni non accettando egli quello testè finito e soggiungendo che voleva piuttosto andarsene che rispettare i disegni fatti dagli altri. Al che gli fu replicato nulla volersi variare al già cominciato ordine della chiesa, nè atterrare alcuna parte del già fatto. (*Ann.*, vol. I, pag. 134). Ed intanto eran finiti i quattro mesi della pattuita sua dimora in pro' della fabbrica e lo lasciaron andare *ad suum beneplacitum.*

tato (1), giunse in Milano alli 7 di agosto del 1399 (2).

Non tardaron a farsi sentire le dolenti note. Il Mignot riferiva al Duca che la Fabbrica correva pericolo di rovina e tosto i Deputati lo invitarono a stendere una relazione scritta delle sue censure, relazione da discutersi lui presente e replicante.

Difatti il Consiglio alli 11 di gennaio del 1400, giorno di domenica, sentì i cinquantaquattro capi

(1) Alli 13 aprile del 1399 i Deputati deliberano di accettare ed ammettere quali ingegneri della fabbrica Giacomo Cova di Parigi e Giovanni Campaniosus Normanno col suo socio parigino, detto Giovanni Mignot e ne fissano i salari. (*Ann.*, vol. I, pag. 194). Si vede che il primo veniva a sostituir l' opera del defunto Giovanni de' Grassi e che chiamato rispose proponendo anche il suo socio Mignot.

Parlando della successione a Giovanni de' Grassi, convien pur far menzione del di lui figlio Salomone, anch'esso assoldato dalla Fabbrica. Non pare però che avesse la versatile abilità del padre; consta inoltre che egli lavorava altresì per la Certosa di Pavia, o meglio pel Duca.

Giacomo Cova, fu subito occupato in lavori di disegno come ne tramandaron cenno gli *Annali*, vol. I, pag. 197. « Quod magister Jacobus Cova de Bruges pro quo alias « missum fuit cum litteris Johanni Alcherii et pactis factis « per eum nomine fabricæ, incipiat die crastina designare « ecclesiam a fundamentis usque ad summitatem. »

(2) Alli 26 ottobre incomincian le decisioni dei Deputati: che Marco da Carona, Giacomolo da Venezia, Giovanni Mignot, Ant. da Paderno e Salomone de' Grassi, ingegneri della Fabbrica, si adunino nel giorno successivo per istabilire il modo col quale condurre a termine la costruzione della sacrestia. (*Annali*, vol. I, pag. 199).

d'accusa del Mignot; i maestri ed i deputati risposero a sole ventiquattro censure, poi finirono per perder la pazienza e trovaron che le altre non avevano importanza relativamente all' organismo ed alla solidità della chiesa, che *se si dovesse replicare a queste e ad altre, non si avrebbe più fine e si ritarderebbe l'opera della chiesa con grande opprobrio e scandalo.*

Con tuttociò, quindici giorni dopo, si riapre la discussione, e questa verte sui contrafforti, sulle quattro torri del tiburio. Il Mignot domanda siano interpellati architetti tedeschi, inglesi e francesi. La discussione trascende, si fa vivissima, tempestosa.

L' interpellanza a tre architetti francesi, Simonoto Nigro, Giovanni Sommerio e Mermete di Savoia, i quali viaggiavano in quel tempo in Lombardia, non fa che provocar nuove accuse.

Il Duca manda a Milano, per dar consigli e stendere una relazione, due suoi maestri: Bernardo da Venezia, che abbiam già veduto intervenire per lo addietro, e Bartolomeo da Novara. La loro relazione reca la data dell' 8 maggio del 1400. In essa osservano è vero che *li contraforti non hanno tutta quella grandeza che sareve de bisogno,* ma conchiudono che *la chiesa non se po biasimare, anche se de lodare per un belentissimo edifitio e grande,* e per *eterna fortificatione* e consigliano:

1.° che le due navate estreme sian murate e ridotte a cappelle;

2.° che si faccia una cappella nella *culaza*

de la giesia verso el campo santo, per la quale si conseguirebbe maggiòr solidità e anche lo spazio per l'area funeraria (per le ceneri del padre di Gian Galeazzo) (1).

Nel maggio del 1401 le parti si invertono, sono i deputati e gli ingegneri della Fabbrica che discutono le opère indicate dal Mignot; il Consiglio generale diventa tribunale, son messe in discussione le opere architettoniche da esso Mignot fatte eseguire (2). Trattasi specialmente del lavoro intorno alle vòlte ed alle crociere incominciate sui capitelli. La discussione è minuziosa, tecnica ed artistica: deputati ed ingegneri sono divisi, chi approva e sostiene il Mignot, chi lo accusa vivamente.

Dal dettagliato verbale di quella tempestosa seduta, appaion notizie pur interessanti per la storia della fabbrica: parlasi di mosaico *che si doveva fare di sopra* e quindi nelle vòlte, vi è detto che la chiesa *non richiede cose vecchie ma nuove* e che *gli archi saranno più eleganti se saranno eseguiti a norma del disegno* (progetto) *da farsi.* Il diverso sistema del Mignot di costruire gli archi, provoca i dubbi dei deputati sulla grossezza dei pezzi di pietra, che non sarà più sufficiente, il che dimostra quanto organico e rispondente allo sviluppo del sistema lombardo fosse lo stile di

(1) *Ann.,* vol. I, pag. 213.

(2) *Ann.,* vol. I, pag. 224.

fabbrica seguito dagli ingegneri del Duomo. E dalla discussione infine rilevasi chiaramente come il Mignot fosse architetto francese per eccellenza e non potesse provvedere alla fabbrica in nessun' altra guisa che secondo il proprio sistema; ed invero, mentre dapprima egli aveva gridato contro l'insufficiente solidità dei muri e dei piloni, ora vediamo che faceva salire la chiesa a maggior altezza di quella stabilita dagli ingegneri lombardi.

Il Duca edotto dei dissensi sòrti, manda a raccomandare, anzi a far sapere che egli vuole che Bartolino da Novara e Bernardo da Venezia, facciano quella tal cappella nell'abside della chiesa, e che un tedesco ed il francese Giovanni Mignot insieme ad altri ingegneri si mettano d'accordo affinchè ogni cosa proceda con ordine (1) ed intanto raccomanda ai deputati l'educazione artistica del giovane Filippino da Modena.

I deputati pensano a chiamare cotesto ingegnere tedesco desiderato dal Duca e pregano il Duca stesso di chiamare quel tal maestro di Praga, suggerito da lui stesso, il qual maestro poi non pare sia venuto.

Del resto non era ancor trascorso un mese che il Duca teneva non più linguaggio da signore, ma da semplice consigliere, lasciando che facessero come volessero per la cappella dell'abside e ritenessero il Mignot se l'opera sua fosse utile, buona e bella, e lo rimandassero in caso contrario (2).

(1) *Ann.*, vol. I, pag. 230.
(2) *Ann.*, vol. I, pag. 234.

Il Mignot, il quale aveva pochi giorni innanzi acconsentito a ridurre un capitello di pilone che aveva tenuto troppo alto, ora si vede accusato di danni alla fabbrica e viene richiesto della rifusione dei danni e per quel benedetto capitello e per le lastre di marmo fatte lavorare *et potius devastari* senza aver presentato prima il disegno dell'opera alla quale li destinava, e per aver fatto otturare le *gorgulas* o condotti dell'acqua piovana e per aver fatto costrurre la copertura di una sacrestia più bassa di quanto era stato stabilito e principiato.

L'architetto francese ricevette per iscritto cotesti capitoli d'accusa con un lasso di quattro giorni per rispondere, ed al quarto giorno dichiara che benchè quegli articoli siano malvagi ed iniqui, pure risponde per rispetto ai deputati, a patto però che siavi di mezzo *un giudice competente* ed *un uditore davanti al quale presenterà dette risposte.* Le quali risposte non furon poi tenute *buone,* nè *idonee,* nè *veridiche,* nè *sufficienti,* nè *accettabili* ed anzi in esse fu sentita una *continua arroganza* e *disobbedienza* del maestro. Per il che e per i danni *enormi* recati alla fabbrica, deliberarono il 22 ottobre (1401) di cassarlo da quel giorno stesso, condannandolo pure alla rifusione dei danni e mandando a sequestrarsi i suoi beni ed i suoi disegni (1).

(1) *Ann.,* vol. I, pag. 237 e 238. — Per la cognizione e tassazione dei danni recati alla Fabbrica i deputati delegarono Porolo de Calco e Guidolo della Croce, ecc. (Vedi

La scomparsa del Mignot cade nello stesso anno della morte di Gian Galeazzo. Quel tal maestro di Praga, suggerito dal Duca, probabilmente era Venceslao da Praga, della cui chiamata è ancora cenno negli atti del 1403 (1); non risulta però che mai sia venuto. E così chiudesi l'intervento degli architetti stranieri (2).

I fatti or ora riferiti, i documenti citati ed in parte trascritti provano che *costruttivamente* gli architetti stranieri non influirono, nè lasciarono traccia sull'organismo, sullo stile dell'ossatura del Duomo.

Come già vedemmo, persino la proposta dell'Arler di fare il tetto a due soli pioventi, secondo lo stile dell'architettura gotica di oltr'alpe, era stata respinta.

Ma la questione della decorazione del Duomo è ben diversa; su questa esercitarono davvero no-

loc. cit. pag. 240). Il duca dal canto suo dichiarò lasciare che i deputati ed i cittadini provvedessero come stimavan meglio, purchè procurassero di avere buoni ingegneri, ecc. (Vedi loc. cit., pag. 240-241).

(1) *Ann.*, vol. I, pag. 255.

(2) Nel 1483 venne affidata a Giovanni Nexemperger e ad altri tedeschi suoi compagni la sopraintendenza sui lavori del tiburio ma senza effetto, gli architetti locali riacquistarono presto ogni ingerenza.

tevolissima influenza gli architetti e gli artisti stranieri.

Il Bonaventura non si occupò che di opere di scoltura e delle finestre dell'abside, per le quali lasciò il disegno, che, per quanto modificato negli accessori, fu il vero tipo dei finestroni.

Il Giovanni da Firimburg, che per non essersi contentato di rimaner nel proprio campo artistico e per le sue proposte d'indole architettonica ebbe la peggio, era uno scultore e aveva seco una squadra di soci stranieri e lavorò alla decorazione del Duomo.

Scultori (*magistri a figuris*) erano Pietro di Francia ed Anex di Marchensten, stati trattenuti nel 1393 per i lavori della fabbrica (Anex vi oprava ancora nel 1397) e lo erano pure Pietro da Monaco, e *Gualtiero de Monich teutonicus magister a figuris marmoreis dictæ fabricæ,* che faceva delle sculture pel Duomo nel 1399 e nel 1400, che oggi ancora è facile distinguere coll'aiuto delle indicazioni degli *Annali* e colle caratteristiche dello stile.

I maestri minori, tedeschi, appaiono numerosi dagli *Annali* stessi, tra questi un *Nicholaus de Hostarica teutonicus,* un *Fritz de Nurimberga,* ecc.

Le notizie degli *Annali* danno, come già feci avvertire, come campionese, o per lo meno quale membro della maestranza dei campionesi l'Hans Fernach ed i suoi soci. Fosse egli campionese solo per associazione nella maestranza, portasse egli un nome tedesco, o per origine, o per effetto di

lunga dimora nella regione settentrionale, fatto sta che la sua opera più certa, la parte superiore della porticina della sacrestia meridionale (1) ha un sapore di arte ogivale acclimatizzata in Italia — rappresenta il carattere della decorazione del Duomo: *l'amalgama dei due stili in un complesso sui generis.*

Al lombardo Giovanni de' Grassi è attribuita l'esecuzione della parte superiore della porta dell'altra sacrestia, di quella settentrionale, verso Compedo (attualmente Corso Vittorio Emanuele). A dir vero i documenti dicono soltanto che egli vi abbia fatta l'ornamentazione in oro ed azzurro; ma quell'artista che nello stesso turno di tempo ultimava il modello del Duomo (2), faceva i disegni per i trafori delle finestre e pei capitelli dei piloni, e scolpiva la statua di un re nella finestra verso Compedo (il re che tiene in mano un libro, che fu poi dorato) (3), quell'artista era certamente capace

(1) La parte inferiore della porta di entrambe le sacrestie rimase quale era stata costrutta nel primo periodo. La decisione sui disegni per la decorazione della porta furono adottate nel 1393 (Vedi *Ann.*, vol. I, pag 101). Paulino de' Grassi (f. di Giovanni) nel 1396 ricevette l'oro in foglie per ornare le figure marmoree scolpite nel tabernacolo sopra la porta della sacrestia verso l' Arcivescovado.

(2) G. MONGERI, *L'Arte in Milano,* pag. 167.

(3) Il modello di Giovanni de' Grassi, rimasto incompiuto alla sua morte (5 settembre 1398), fu poi ultimato nel 1399 per ordine dei Deputati affinchè servisse di esempio per le

della decorazione di quella porta. E questa decorazione invero (fig. 7), come ben trovò il Mongeri (1), nel profilo, nell'eleganza sottile e slanciata del complesso e delle figurine, fa pensare alle porte laterali di S. Maria del Fiore a Firenze.

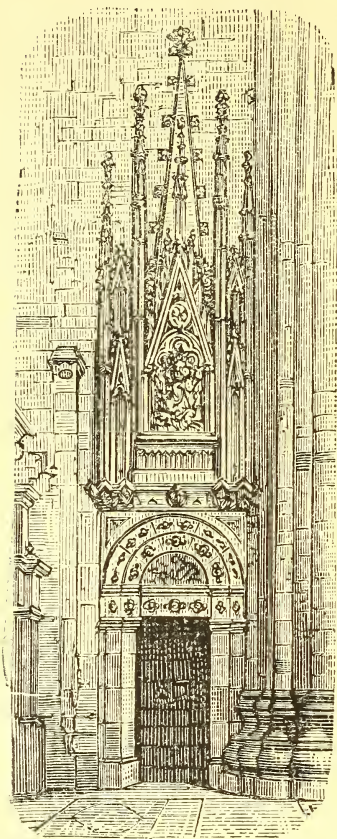



Fig. 7 — Porticina della sacrestia settentrionale.

Per i piloni l'influenza dello stile d'oltr'alpe fu minima, si limitò alla forma superficiale della ornamentazione. Il singolare capitello dei piloni, contrastato da Enrico di Gmunden, applicato temporariamente con altri intendimenti dal Mignot, si può considerare rappresentato da due tipi

opere successive e valesse pure a far conoscere i difetti che per caso vi fossero. Un altro modello del Duomo era quello di Simone da Cavagnara ed era stato dipinto (*Ann.*, vol. I, pag. 70), ma, come osservò il Beltrami (*Per la Facciata del Duomo*, ecc., parte III, pag. 21) doveva essere stato eseguito non sul concetto primitivo del Duomo, ma in base ai precetti dello Stornaloco, giacchè invece di tenerlo in evidenza i Deputati nel 1392 lo facevano riporre nella *chiesa maggiore vicino al campanile nascosto da assito*.

(1) *Ann.*, app. I, pag. 231, anno 1393, e vol. I, anno 1395.

entrambi creati dagli artisti lombardi, il tipo applicato nel 1393 (1) e quello definitivamente adottato nel 1396 su disegni proposti nel 1395: i disegni eran tutti di artisti locali e locali furono i maestri e deputati convenuti a decisione presso l'Arcivescovo il 17 aprile del 1396 (2).

Coll'anno 1402 si chiude il secondo periodo della costruzione del Duomo, il periodo della lotta fra i due stili: il locale ed il gotico. La Fabbrica era stata proseguita, come durante il primo periodo, con attività, anzi con slancio tanto più notevole se si tien conto dei contrasti, degli attriti, dei fortissimi ostacoli creati dalle divergenze cotanto naturali tra architetti, artisti, di regioni e scuole così dissimili.

Alla fine del secondo periodo erano in costruzione le vòlte e la forma del tetto era stata decisa e chiusa quindi era da ogni parte la chiesa (3), e

(1) V. *Annali*, vol. I, pag. 99 e pag. 105.

(2) V. i vari documenti degli *Annali* degli anni 1395 e 1396. — Nella adunanza del 17 aprile del 1396 furono prescelti due tipi di capitelli con fogliami e strafori e tabernacoli per statue marmoree e fu stabilito che da questi si ricavasse un tipo unico.

(3) Nel 1397 la chiusura non era ancora compiuta giacchè troviamo che i Deputati decidevano che la cassina (e cassina la chiamavano perchè tuttora quale atrio aperto) fosse aumentata almeno di una pilastrata, acciocchè i fedeli potessero assistere ai divini uffici ed ascoltar la messa in tempo di pioggia.

sempre si protendeva nella fronte di tre sole campate, conservando quale facciata (e non in simmestria) l'antica di S. Maria Maggiore. La decorazione interna e più ancora quella esterna erano portate assai innanzi, sorgevano già alcuni pinacoli (1) e alla cornice del basamento faceva riscontro il fregio o cornice superiore a falconatura (foliaminum) (2) e già qualche vetriera era stata applicata.

(1) Il pinacolo angolare della sacrestia settentrionale è il più antico e caratteristico. Il Mongeri, nell'*Arte in Milano,* lo assegna ai Campionesi.

(2) *Annali,* vol. I, pag. 45.

3. — L'affievolirsi e la scomparsa delle tradizioni.

> L' arte aveva mutato indole, gusti, sistema, linguaggio.
> Il Duomo era diventato un libro, che nessuno sapeva leggere più.
>
> C. Boito.

Condotta a questo punto la costruzione, fu salva, organicamente, nella parte inferiore e cioè le altre cinque navate anteriori furono eseguite colle stesse misure e nello stesso stile, tanto nei muri e finestre, che nei piloni e nelle vòlte.

Non così avvenne, sia organicamente, sia decorativamente, del tiburio e di tutta la copertura, compresi gli archi di controspinta; le quali parti riescirono del tutto nuove e formarono quasi uno stile a sè. Ed invero furono eseguite in un' epoca in cui la tradizione dello stile lombardo era del tutto obliterata e d' altro lato lo stile gotico, già applicato in Italia con nuove forme e modificazioni, era trattato per *imitazione,* con quel risultato ibrido ed irrazionale che ogni imitazione superficiale sempre produce.

Questo risultato desta poca meraviglia se si considerano brevemente le peripezie della fabbrica, la

conseguente lentezza del suo compimento, in una parola, il lungo spazio di tempo abbracciato dal terzo periodo della costruzione del Duomo ed i concetti d'arte che prevalsero in cotesto periodo. Anzichè concetti d'arte invero si potrebbe dire *aberrazioni artistiche*, eppure è stato in questo terzo periodo che è surta la magnifica e splendida decorazione superiore del Duomo e che è guizzata ardita e stupenda la gran guglia, meraviglioso compimento di meraviglioso edificio.

Al principio del terzo periodo non solo non esisteva più neanche il ricordo della maestranza dei Comacini o Campionesi (scomparsa, ultima fra le ultime, sin dai primi anni dell'incominciamento della Fabbrica), ma erano pur scomparsi gli ultimi maestri campionesi.

Custode delle tradizioni fu Filippino degli Organi, che diresse l'andamento della Fabbrica sino al 1448.

Figlio di Andrea degli Organi da Modena, era stato validamente protetto presso i Deputati dal duca Gian Galeazzo Visconti ed era cresciuto tra i lavori della Fabbrica (1). La sua specialità era

(1) V. *Ann.*, vol. I, pag. 202.
Alli 8 gennaio del 1400 era stato assunto colla dichiarazione che, istruito nella edilizia del Duomo, nissuno più intelligente e utile di lui poteva sopraintendere cogli altri ingegneri alla Fabbrica.

la scultura e parecchie sono difatti le opere di decorazione che furono eseguite da lui direttamente o sui suoi disegni, e parecchie pure quelle compiute sotto la sua sorveglianza. Ed in questo campo invero egli mantenne la tradizione, ma non la campionese, bensì la tradizione dell'arte decorativa che si era venuta sviluppando tra il 1389 ed il 1402.

Come ingegnere della Fabbrica, diresse la prosecuzione delle opere costruttive. I tempi erano mutati, la suprema dirigenza dei Deputati (i quali nel 1391 vietavano che nulla si innovasse senza la licenza del Consiglio generale) (1) andava man mano limitandosi, nella parte edilizia, alle questioni di maggiore importanza; la definitiva formazione dello *stato moderno* aveva modificato l'indole e le caratteristiche del popolo.

Filippino, il quale per buona sorte era adunque assai più scultore che architetto, ed era più artista di gusto che un genio artistico, rimase bensì arbitro, ma non fu assalito da velleità di innovazione e le poche vòlte gettate, furono centinate e girate come per lo innanzi, i tetti furono continuati a gran lastre di marmo come erano stati iniziati dai Campionesi: e, quando nel 1410 fu decisa la costru-

Nel 1401 gli veniva assegnato il salario quale *Ingegnere*. Nel 1404 veniva confermato in servizio per dodici anni però subordinato al primo Ingegnere Marco da Carona.

(1) « ..... et nihil innovetur in laborerio dictæ fabricæ « absque licentia consilii generalis ». *Ann.*, vol. I, pag. 45.

zione della navata maggiore, egli fece predisporre la continuazione dell' opera colle stesse misure e nello stesso stile.

Questa prosecuzione in effetto però andava assai ma assai a rilento, le condizioni dello stato lombardo erano meno prospere, già nel 1404 la Fabbrica aveva concesso per la ricostruzione delle mura di Milano un imprestito di una forte somma al Comune, che trovavasi in istrettezze finanziarie; e nell' agosto dello stesso anno eran stati sospesi i lavori nelle cave dei marmi in causa delle guerre che si combattevano da quelle parti (1); nell'anno successivo poi (1405) era scoppiata la peste. Queste infelici condizioni e l' indole quieta del Filippino non eran fatte certamente per spingere innanzi i lavori del Duomo. Tant' è che nel 1419 il popolo mal si appagava di vedere i denari della Fabbrica spesi nella ultimazione delle finestre, senza utilità immediata della chiesa, mentre riteneva fosse meglio attendere *spatiis et aliis muris* onde poter procedere *ad tiburium magnum* (2).

Anche questo rimase ancor per un certo numero d'anni un pio desiderio. Giovanni Maria e Filippo Maria Visconti diedero bensì alcune immunità dalle taglie, licenze, ecc., ma scarso fu l'interessamento,

(1) *Ann.*, vol. I, anno 1404, 19 maggio e 15 agosto.

(2) « ..... fore melius attendere spatiis et aliis muris « spectantibus ad illos quibus possit procedi ad alias cir- « cumvolutiones fiendas et subsequenter ad thiborium ma- « gnum dictæ ecclesiæ ». *Ann.*, vol. II, pag. 30.

e l'azione loro pel Duomo fu di ben poco impulso. La peste riapparsa nel 1424 e la carestia del 1441 furono funeste anche pei lavori della gran chiesa e nel momento in cui si sarebbe potuto provvedere per il tiburio, la costruzione di questo e di ogni altra parte dell'edificio si trovò interrotta: era sopravvenuta la *repubblica ambrosiana.*

La peste e la carestia avevan decimati e dispersi gli artefici (i quali qualche tradizione tecnica avrebbero ancor potuto conservare), la repubblica ambrosiana mandò via il Filippino da Modena (1), il depositario dell' ultima lontana ed impallidita tradizione artistica del Duomo.

I tempi erano calamitosi più che mai, alla Fabbrica del Duomo venner imposti onerosi contributi in danaro e frequenti consegne di materiali per la difesa della città ed il soddisfacimento delle pubbliche gravezze. Quant' era mai mutata l' indole del popolo in meno di cento anni!

Caduta la repubblica nel 1450, e ripristinata la forma di reggimento che l' indole dei tempi e degli uomini rendeva necessaria, i lavori furono ripresi con vigore.

Nello stesso anno, Francesco Sforza concede (2) la demolizione di alcune tratte di muro del palazzo

(1) *Ann.*, vol. II, pag. 114.

(2) Lettera 23 agosto 1450. V. *Ann.*, vol. II.

ducale. In questa guisa si poteva è vero sgombrare lo spazio corrispondente alla facciata ed alla navata minore sino al secondo contrafforte, ma soltanto nel 1454 (1) con solenne processione fu posta la prima pietra della parte anteriore o fronte del tempio e due anni dopo (2) veniva deciso di impiantare una colonna di marmo per segnare sin dove sarebbe arrivata la chiesa. Questo simbolico provvedimento, fatto per accontentare ed animare i Milanesi, in sostanza era pur un' accorta misura per assicurare il protendersi del Duomo sino alla sua fronte organica. I Deputati ed il clero non dimenticavano che l' estendersi della gran chiesa era stato ritardato non soltanto dalle peripezie e dagli infausti avvenimenti, ma anche dall' ostacolo del broletto vecchio o palazzo ducale, e premeva loro di prevenir ogni ulteriore inciampo. E tant' è vero che dovettero venire sino al 1477 per ottenere dalla duchessa Bona e dal figlio Gian Galeazzo la donazione della piazza dell' Arengo.

Gli architetti ultramontani non scendevano più in Lombardia; oramai, fossero anche venuti, non

(1) Alli 16 d' agosto del 1452 l' Arcivescovo di Milano indice una processione.

(2) Anno 1456 — 22 agosto:

« Essendosi riferito che molti desiderano conoscere fin « dove debba arrivare la chiesa e che si aumenterebbe la « devozione delle persone, se fosse posta una colonna di « marmo sul luogo dove quella deve terminare, deliberarono « collocarsi tale colonna ». *Ann.*, vol. II.

avrebber più recato alcuna lotta di stile, e lo stile locale ed il gotico eran andati in disuso. Pareva missione del destino che ogni nuova forma dell' arte avesse a dar l' assalto alla costruzione del Duomo ed era venuto il turno dell' arte del rinascimento. E questa volta ancora gli architetti locali, conscii od inconscii dell' arte loro, ebbero il sopravvento.

Antonio Averulino da Filarete condotto in Milano da Firenze dal duca Francesco Sforza, fu da questi imposto alla Fabbrica assieme a Giovanni Solari, architetto locale. Ma Filarete dedica l' alto suo valore artistico ad altre opere, ed il Duomo rimane sotto la dirigenza del Solari, al quale succede il figlio Boniforte e poi il nipote Pier Antonio.

Le difficoltà statiche della erezione del tiburio fanno ritornare alla mente la valentia dei tedeschi. Giovanni Nexemperger di Gratz viene nel 1483 e riceve con altri tedeschi suoi compagni la dirigenza della costruzione dell' ardita cupola; si ripete la commedia del secolo precedente, le discrepanze cogli architetti locali non tardano a provocare l' esodo dell' artista straniero. E la questione del tiburio rimane in potere degli architetti italiani, dico italiani e non semplicemente locali avvegnachè se troviamo Giovanni Antonio Omodeo, Gian Giacomo Dolcebono, il Battaggia da Lodi, Giovanni da Molteno, Antonio da Pandino, troviamo pure che vi allambiccano attorno il lor cervello e Leonardo (1)

(1) Il Leonardo anzichè erigere due campanili od un cam-

e Bramante e il Senese Francesco di Giorgio Martini ed altri ancora.

Quanto l'arte contava di maestri e cultori alla corte di Lodovico il Moro, fu in quell' epoca consultato e utilizzato per il Duomo: Cristoforo Solari, Andrea Fusina, il Bramantino, il Caradosso, Bernardino da Treviglio, ecc. ecc., non c' era più distinzione, non si conosceva più che un' arte sola (1).

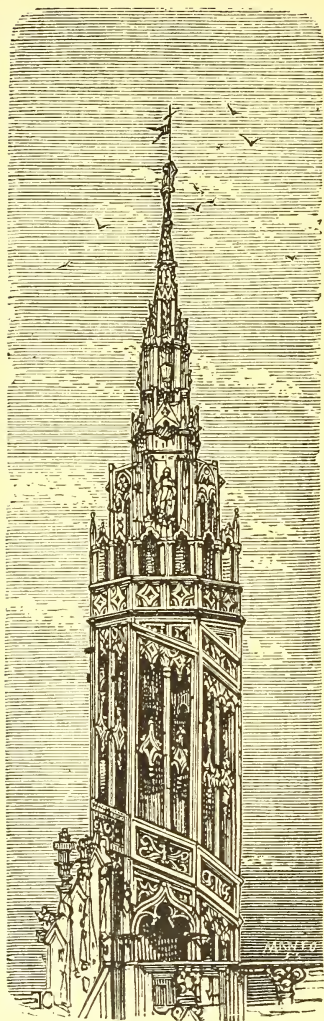



Fig. 8 — Torricciuola dell' Omodeo.

panile in guisa da far corpo col Duomo, consigliava si utilizzasse il tiburio per il servizio delle campane. — V. nota del ms. Asburnham citato dal Beltrami « per la facciata del Duomo », parte III, pag. 24.

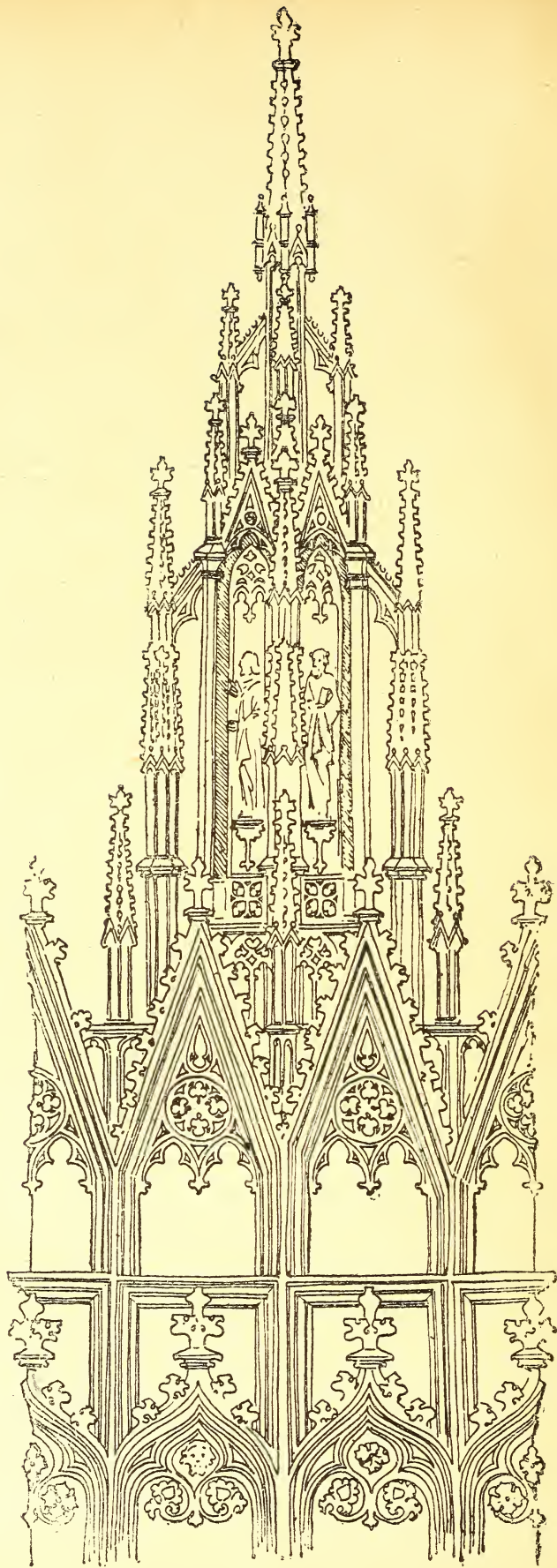
Negli *Annali* poi trovasi sotto la data del 31 luglio 1487 un pagamento a Bernardino de Abiate, *magistro a lignamine,* per esecuzione di un modello ideato da *magistrum Leonardum* florentinum.

(1) Oltrechè negli *Annali,* nella parte dedicata al Duomo dal Mongeri si troverà una diligente citazione degli artisti locali e di quelli d' ogni regione d' Italia che concorsero coll' opra e coi consigli alla fabbrica ed alle decorazioni del Duomo.

Questa fu l' epoca felice della costruzione del tiburio e della prima delle quattro torricciuole (fig. 8), meraviglia di grazia dell'Omodeo — 1509-1522; e fu pur l' epoca in cui continuò a svilupparsi lo stile decorativo del Duomo (fig. 9) tendendo sempre ad una trasformazione, la quale del gotico non serbò che una stramba contraffazione, che però, imitata nei secoli successivi, serbò per lo meno alla decorazione superiore del Duomo un certo assieme di uniformità che costituisce lo stile *sui generis*, lo stile decorativo proprio del Duomo.

Purtroppo in questa stessa epoca furono riuniti i speroni con quei disgraziati archi di controspinta che collegano in una linea sola i profili delle due navate laterali. La ricchezza della ornamentazione e la profusione dei gugliotti e trafori cela per ora questa sgarbata e lunga linea, ma questa fu l' origine della infelice sagoma del coronamento della fronte attuale del Duomo e costituisce la maggiore difficoltà per lo studio ed adattamento di una facciata organica e decorativa del Duomo.

Nel progetto primitivo del Duomo, quale ci appare dalle riproduzioni che il Cesariano pubblicò nel 1521 nel suo *Commento a Vitruvio*, cotesti archi rampanti dovevano riescire distinti per ogni piovente e con altra inclinazione. E così pure secondo l'antico progetto altresì riprodotto dal Cesariano, il tiburio doveva riescire a pianta quadrata anzichè ottagonale. — La parte anteriore poi della Chiesa, in

Fig. 9 — Disegno conservato alla Biblioteca Ambrosiana.

tanta dottrina e con così completo risultato dal prof. Boito intorno alla chiesa di S. Abbondio di Como ed alla Basilica sulla quale fu innalzata (1).

La pianta. — Per lo studio della pianta del Duomo si può prendere senz'altro la pianta attuale (2). Il confronto difatti tra la pianta del 1390 (3), quella pur antica riprodotta dal Cesariano nel 1521, da un lato, e la pianta attuale dall'altro, prova che la disposizione e distribuzione planimetrica e le proporzioni rimasero assolutamente identiche (4).

È stato assicurato da molti che il Duomo di Milano è una emanazione di quello di Colonia, nella stessa guisa che questo è emanazione delle cattedrali francesi anzi una ripetizione della catte-

(1) CAMILLO BOITO, *La chiesa di Sant'Abbondio e la Basilica di sotto*, parte I, nell'opera: *Architettura del medio evo in Italia*, ecc. — Milano, Hoepli, 1880. Questa il Dartein chiamò « excellente notice qui fait connaître au public l'histoire du monument et met en lumière avec toutes les ressources d'une délicate et savante critique les traits originaux de son architecture » e, limitatosi ad una relazione sommaria, rimandò il lettore per maggiore studio a quello scritto del Boito.

(2) V. Fig. 20, a pag. 101.

(3) V. Fig. 5, a pag. 40.

(4) Delle varianti ad esempio delle scale, delle absidiole delle crociere, della pianta del tiburio, si hanno, come è noto, le indicazioni storiche negli *Annali*.

drale di Amiens, cosicchè, in altre parole, tra gli edifici di Amiens, Reims, Colonia, ecc., da una parte

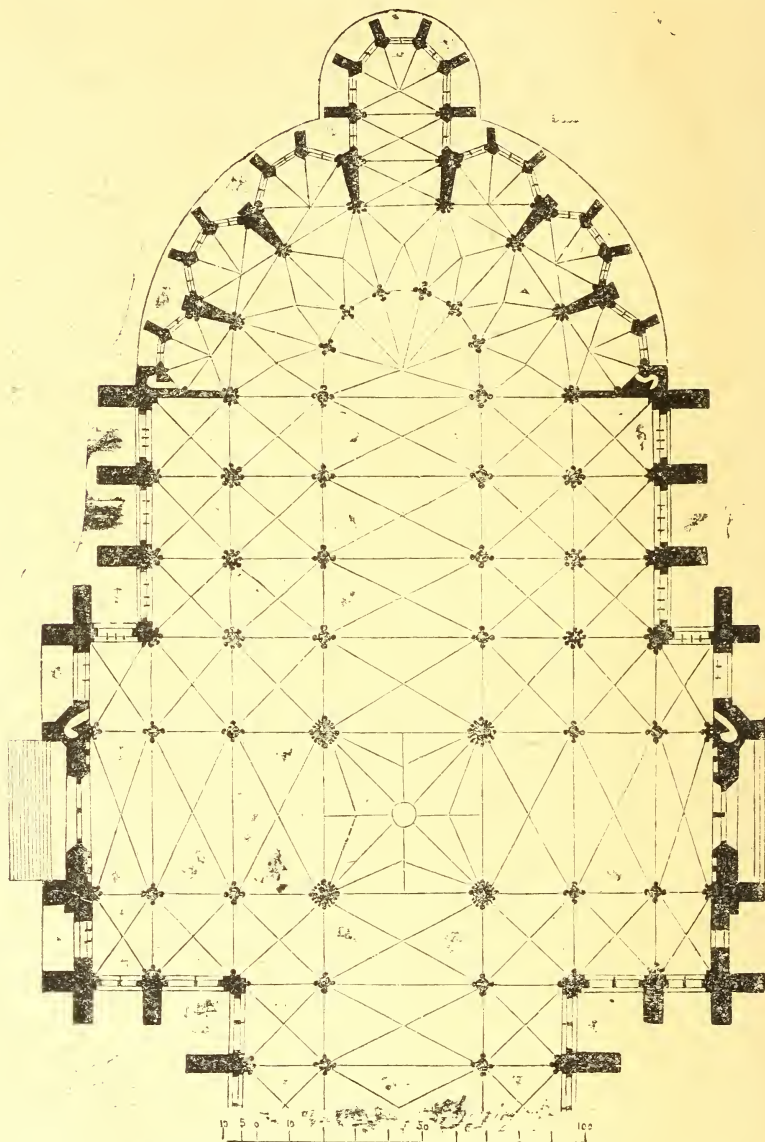



Fig. 17. — Cattedrale di Amiens.

e il Duomo dall' altra, c' è stretta parentela, derivazione successiva.

La miglior confutazione consiste nel porre sot-t' occhio dei lettori le piante di codesti edifici.

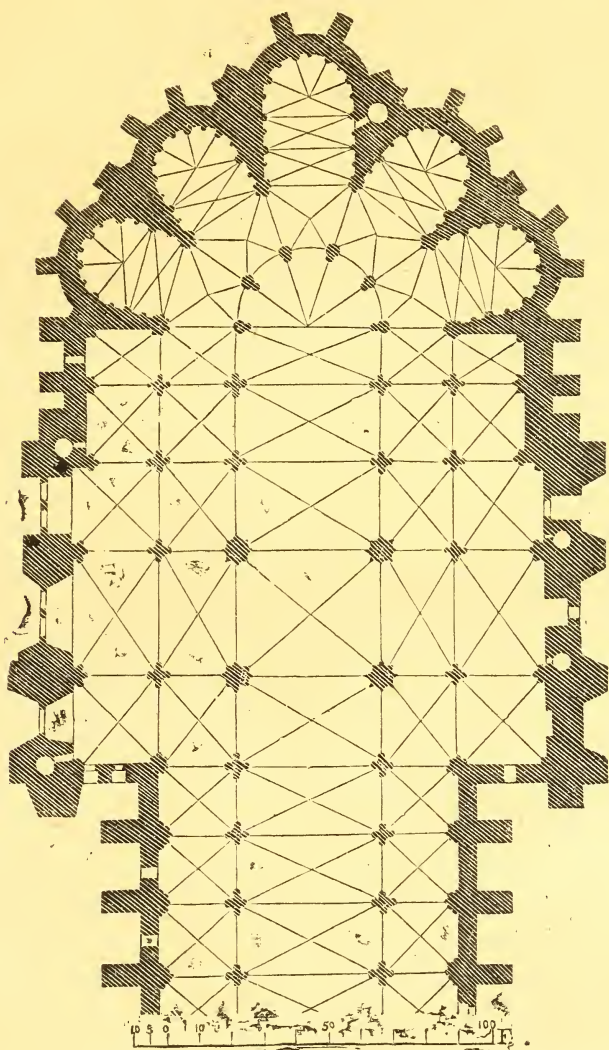



Fig. 18. — Cattedrale di Reims.

Presento dapprima quelle francesi, perchè più antiche, di Amiens (fig. 17) e di Reims (fig. 18). La loro relazione organica colla pianta del Duomo

di Colonia (fig. 19) nissuno la mette in dubbio.

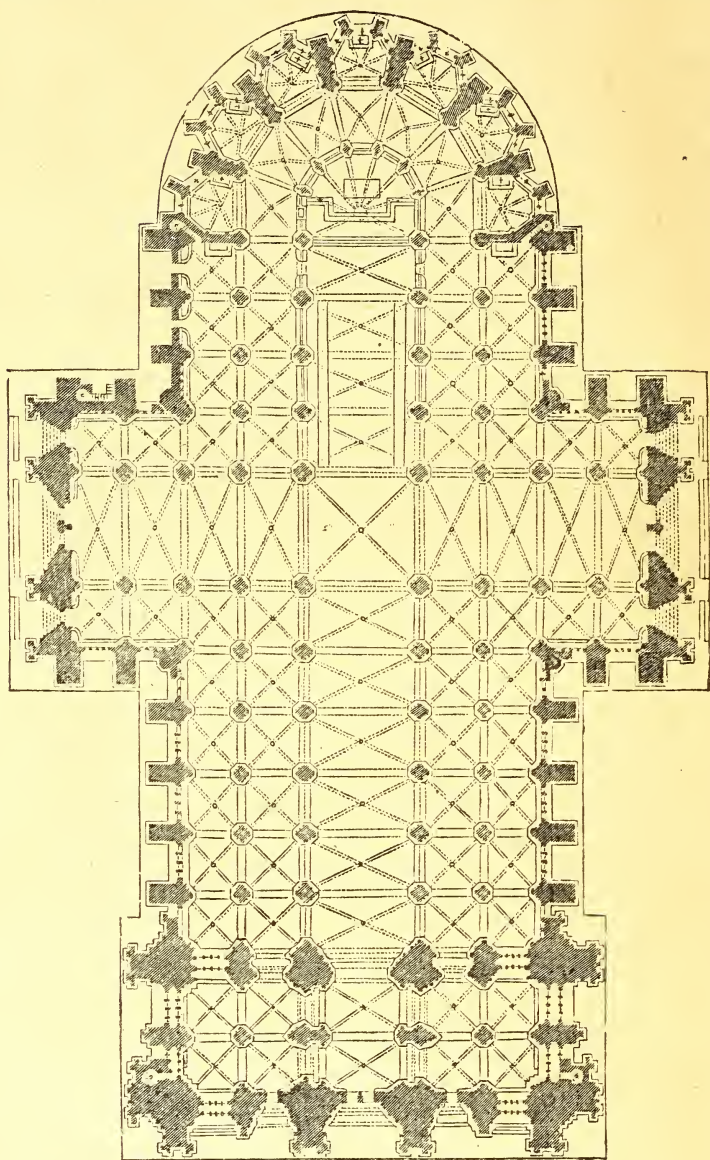



Fig. 19. — Pianta del Duomo di Colonia fondato nel 1248.

La concordanza è perfetta nel frastagliamento della linea perimetrale, nella forma stellare dell' abside,

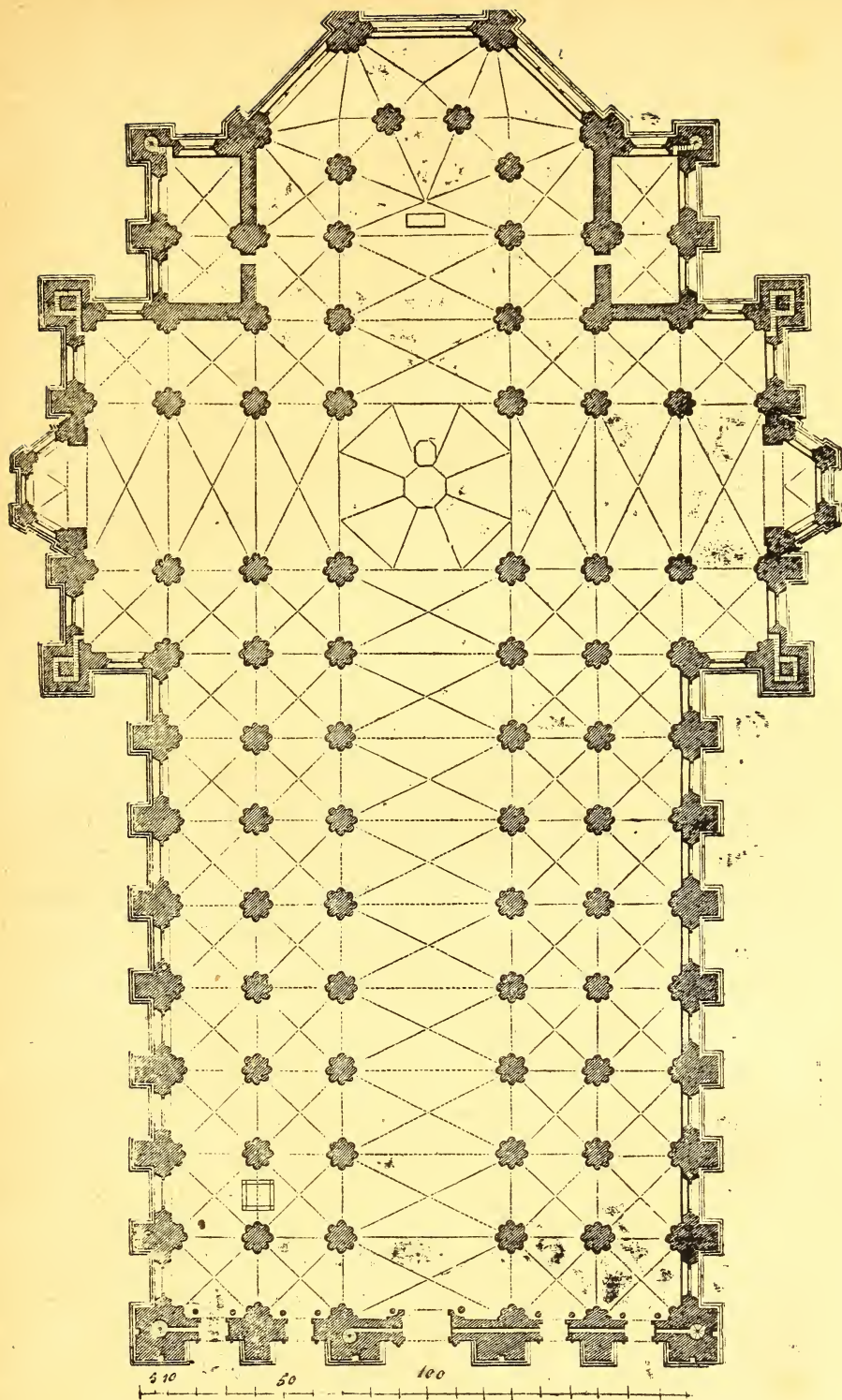



Fig. 20. — Pianta del Duomo di Milano.

1386

nella sottigliezza del muro di cinta, nello spessore dei contrafforti e nella loro posizione irradiante dall' abside.

L' unica differenza appare nel *trausept* ossia nelle crociere sviluppate e caratteristiche nel Duomo di Colonia. Ma queste le trovate in Francia ad esempio nella chiesa romanza di S. Saturnino a Tolosa e nella chiesa gotica del Mans; in Inghilterra a Westminster ed a Salisbury; nelle Fiandre ad Anversa; in Germania a Strassburg, a Marburg e via via.

La discordanza vi apparirà invece completa se prendete a confronto la pianta dello stesso Duomo di Colonia (fig. 19), e quella del Duomo di Milano (fig. 20): tutti gli elementi che avete trovati simili fra le chiese francesi e quella renana, qui vi risultan del tutto dissimili, organicamente diversi.

Non è adunque tra gli edifici del settentrione che va cercato il concetto fondamentale del Duomo di Milano. Cotesto concetto emana direttamente dall' architettura locale portata a maggior sviluppo. La sequela degli artisti di una regione dev' essere considerata come uno stesso uomo, che sussiste sempre e che impara continuamente (1). Aprite l' opera classica del Dartein sull' architettura lom-

(1) « La sequela degli uomini dev' essere considerata come uno stesso uomo, che sussiste sempre e che impara continuamente » PASCAL. — V. N. MARSELLI, *La scienza della storia*, vol. I, pag. 215. — Torino, Loescher, 1873.

barda e toccherete con mano il lento e continuo progresso dell'arte edificatrice dei maestri lombardi e vedrete poco per volta sorgere le trasformazioni organiche che progressivamente condussero all'architettura organica del Duomo.

E giacchè il Dartein trova nel Sant'Ambrogio di Milano il primo monumento in cui l'architettura lombarda si affacci chiaramente costituita, è pregio dell'opera che io vi presenti nuovamente la pianta del Duomo di Milano (fig. 21) di fronte a quella antica della Basilica di Sant'Ambrogio (fig. 22) (1).

Cinque secoli sono trascorsi tra la fondazione dell'una e dell'altra chiesa, eppure è tale l'analogia di origine che è minore assai il loro divario di quello che corre dalla stessa Basilica di S. Ambrogio, la vera Basilica colle vòlte a crociera, dai pilastri sostenenti, e direttamente, le vòlte, alle Basiliche latine di S. Maria Maggiore e S. Lorenzo fuori le mura in Roma, S. Apollinare in Classe di Ravenna, coi loro pilastri che sostengono le travate, e non direttamente, ma per mezzo dei muri lisci sovrapposti che trasmetton il peso delle travate. Anche nel nostro Duomo abbiamo i pilastri che sostengon direttamente le vòlte.

(1) La pianta della Basilica di Sant'Ambrogio, che presento, mi fu favorita dal Sig. Commend. Ulrico Hoepli; è inedita e riproduce l'antica disposizione dei piloni, della tribuna, ecc.

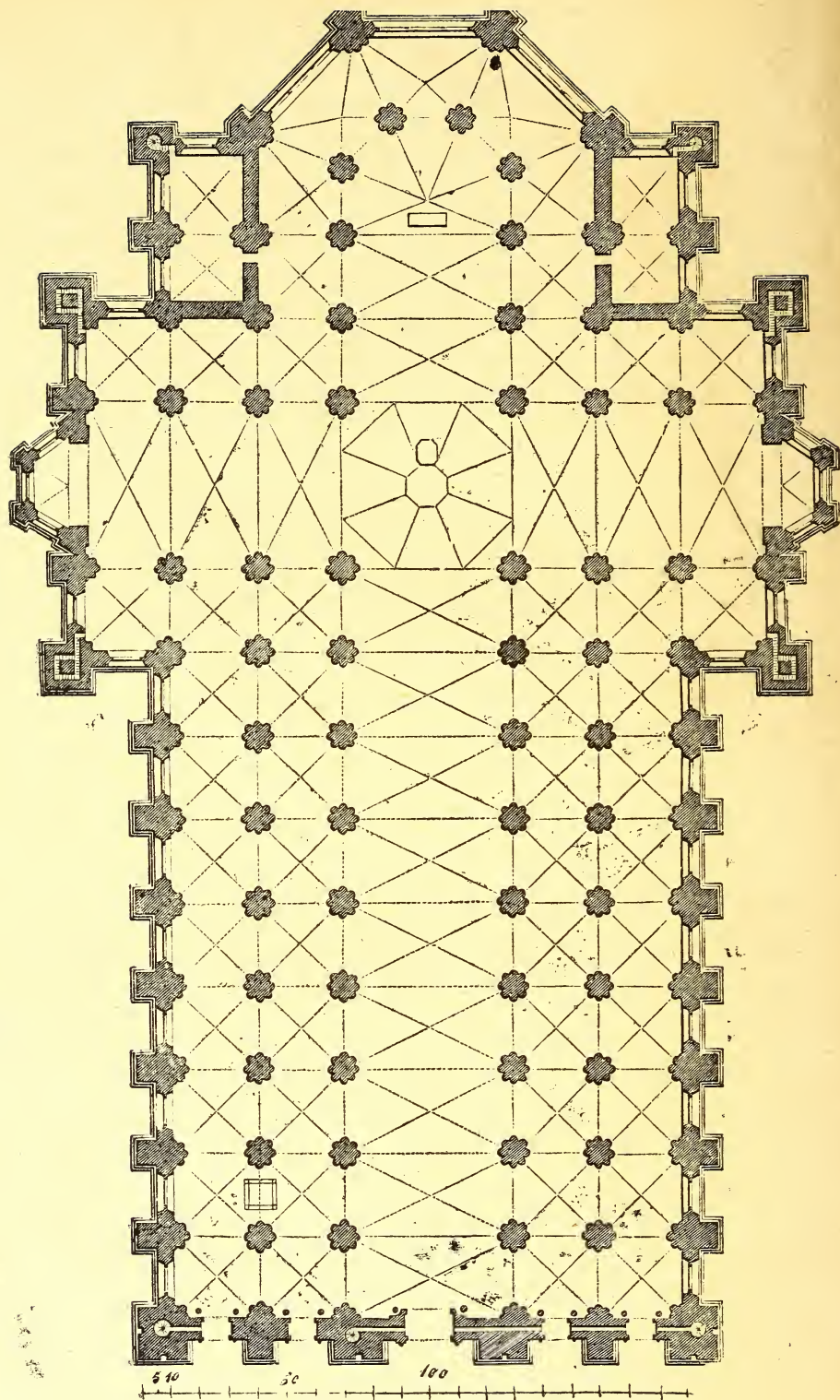



Fig. 21. — Pianta del Duomo di Milano.

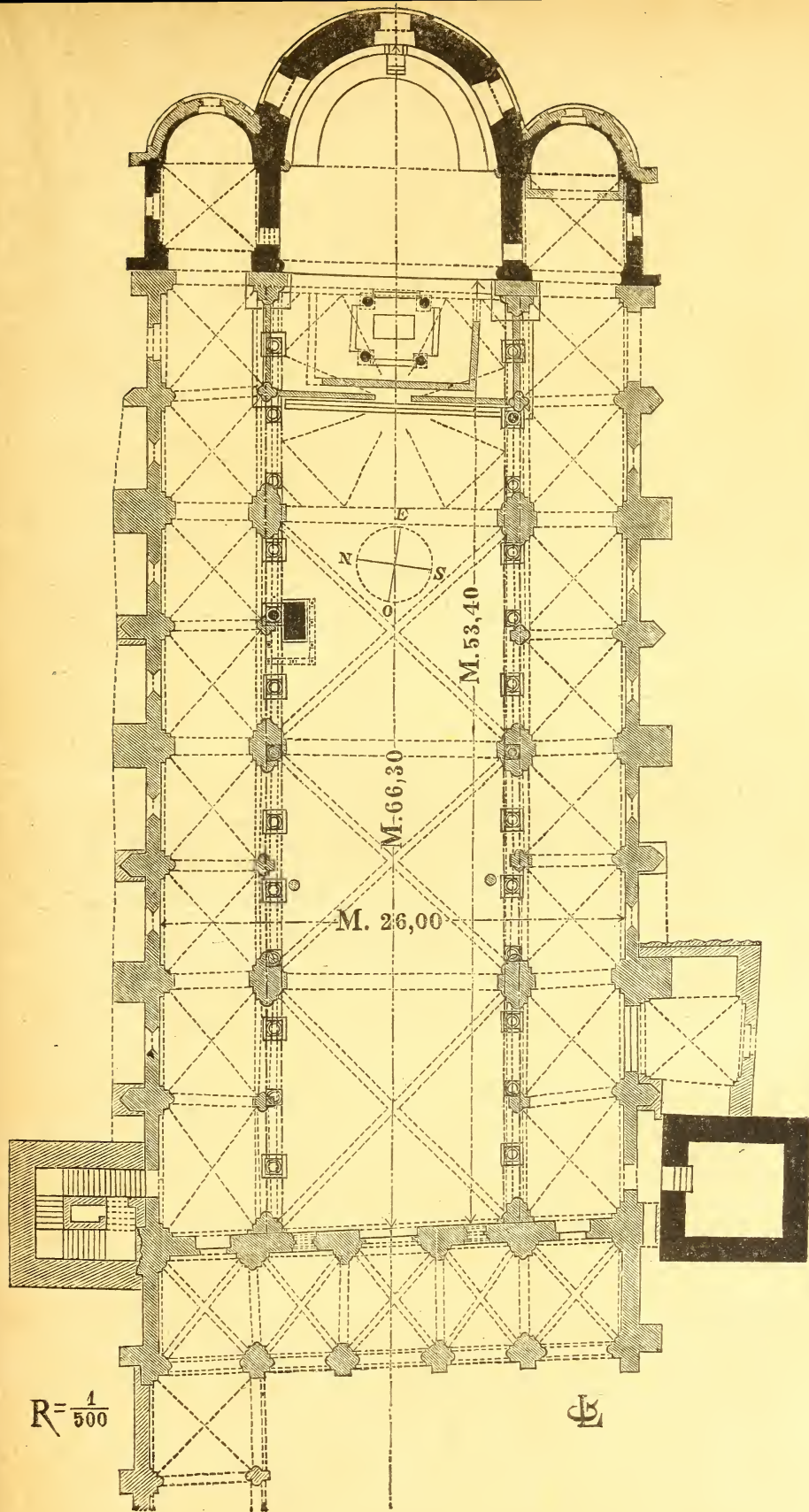



Fig. 22. — Pianta antica della Basilica di S. Ambrogio in Milano.
Le parti nere, prima fondazione, circa il 386; le parti ombrate doppiamente 824-835.

La semplicità della linea perimetrale, la sporgenza dei contrafforti, meno sensibile assai di quella dei contrafforti delle cattedrali oltramontane, il forte sviluppo in lunghezza dell' asse maggiore, la configurazione generale o massa quadrilaterale (anche nonostante l' aggiunta delle crociere nel Duomo) sono analogie evidenti tra il Sant'Ambrogio ed il Duomo e di altre ancora avrò da far cenno.

Della originaria intenzione sulla lunghezza del Duomo, non occorre far parola. Le vicende storiche dimostraron le cause del suo lento compimento ed il Cesariano nella riproduzione di una pianta antica completa, tramandataci nel 1521, epoca in cui le tre campate anteriori mancavano ancora, ci provò che l' idea prima dei fondatori, era stata per lo appunto, quella di assegnare al Duomo una lunghezza che, data l' ampiezza dell' abside, delle crociere e delle prime campate, corrispondesse alle proporzioni ed all' euritmia delle parti, proprie dell'architettura lombarda, delle quali proporzioni ed euritmia abbiamo appunto numerosi esempi nelle chiese lombarde.

Nel Duomo però vi son due caratteri: le crociere ed il numero delle navate (cinque).

Le crociere però le troviamo già nel San Michele di Pavia, posteriore d' un secolo al Sant' Ambrogio, e nel San Lanfranco pur di Pavia edificato un secolo e mezzo prima del Duomo di Milano. Ed anche in entrambe queste chiese le crociere non

sporgono più di una campata (1). Non mi soffermerò sulla forma piana di coteste testate e nelle une e nelle altre chiese, il disegno del 1390 (fig. 5) e la pianta tramandataci dal Cesariano (fig. 6) ci dimostran appunto che le testate delle crociere del Duomo erano piane (2).

Il fatto delle cinque navate è nuovo, ma se l' architettura romanza ad esempio in Francia era stata portata allo sviluppo in cinque navate prima ancora di diventare architettura gotica (S. Saturnin di Toulouse di stile romanzo e Notre Dame di Parigi di stile di transizione), non c' è una ragione perchè l' architettura romanza nell' Italia superiore sia pur giunta una bella volta a gettar le fondamenta d' una chiesa a cinque navate. D' altronde gli *Annali* ci raccontano come le navate dovessero essere tre e che da un lato e dall' altro dovevan correre due file di cappelle; ci raccontano che Simone da Orsenigo voleva conservarle, ed insisteva perchè fossero innalzati i muri divisori, *dei quali esistevano*

(1) Il disegno del 1390 del De Vincenti dà, è vero, la sporgenza di due campate, ma, come avvertì il prof. Beltrami nella Raccolta Milanese, su quel disegno, vi sono traccie di pentimenti le quali provano che si trattò di un errore dello stesso De Vincenti. — Del resto veggasi la pianta del Cesariano.

(2) D' altronde, come si sa, dopo la chiusura delle porte delle crociere ordinata dal Cardinale Carlo Borromeo nel 1560, le crociere furono ridotte ad abside la settennale tra il 1616 ed il 1624, l' altra nel 1727.

le fondamenta sotto al pavimento della chiesa (1). Si spiega quindi senza stento che questo maggior sviluppo era consentaneo all' idea della costruzione di un edificio più grandioso degli altri e che doveva gareggiare cogli altri suntuosi templi dell' Italia Centrale e cogli stessi di Verona, Parma, Modena, ecc.

Dalla successiva incorporazione delle cappelle, ossia dalla loro riduzione a navate estreme, si ha la spiegazione della giacitura delle sacrestie le quali eran state progettate a lato dell' abside come nelle basiliche latine, non quale continuazione delle due navate estreme ma col solo criterio della loro euritmia col corpo delle cappelle laterali.

L'Abside. — Di un altro carattere del Duomo importa render ragione, della forma dell' abside. Son stati tratti esempi dalle costruzioni del nord d' Europa per dimostrare che l' abside del Duomo di Milano è imitata dallo stile d' oltr' alpe. Non occorreva tanta fatica. Le absidi formate da un poligono così semplice sono poche fuori d' Italia. Quelle come della chiesa del Mans e nella chiesa di Thann in Alsazia hanno una forma semplice, perchè son piccole le chiese. Le altre come nella chiesa della Croce a Gmund e di San Lorenzo a

(1) «.... capelle debere mediari muro prout sunt ligatae subtus terram.» Discussione del 1° maggio 1392. V. *Annali*, vol. I, anno 1392.

Norimberga costituiscono poligoni di numero assai maggior di lati e nella loro elevazione poi non formano un corpo di forma assai diversa. Coteste chiese poi, sono state erette alcune nella stessa epoca del Duomo, altre come la chiesa di Thann in epoca posteriore, cioè nel XV secolo, e il coro di San Lorenzo a Norimberga tra gli anni 1439-1477. L' abside del Duomo invece è stata principiata nel 1386, tant' è vero che nel 1387 già si poneva mano alle sacrestie ed alla crociera e si sa che le fondamenta dell' opera incominciarono dall' abside.

La forma poligonale dell' abside del Duomo fu uno sviluppo dell' architettura lombarda, sviluppo che ha il suo primo iniziamento nella ricostruzione del San Michele di Pavia (X secolo), ove l' abside rotonda è tripartita dai sottili contrafforti. Non fu che una questione edilizia, che nelle opere su scala maggiore costrinse a tenere piatte le tre sezioni circolari dell' antica abside —; sistema che del resto già appare nel S. Lanfranco di Pavia (XIII secolo) (1) e che troviamo pure nella grandiosa abside di S. Marco in Milano (XIII secolo).

Nel suo sviluppo inoltre l' abside lombarda ri-

(1) Non occorre quindi neppur risalire alla base poligonale dell' abside del San Carpoforo di Como nè alla struttura interamente poliginale del S. Fedele pur in Como, nei quali edifici il Dartein riconobbe traccia dell' influenza dell' arte renana.

mase anche nel Duomo poco sporgente oltre la tribuna, mentre nelle costruzioni d' oltr' alpe la sua caratteristica è precisamente la forte sporgenza. Dato poi il numero delle navi e la spaziosa configurazione dell' abside, era ovvio che gli architetti, non già per ripetere il sistema d' oltr' Alpi, ma edotti dall' esempio del San Stefano in Verona, facessero pur girar nell' abside le navate collaterali.

Le vòlte. — Il sistema delle vòlte a crociera nella architettura lombarda non rimase più stazionario delle altre parti dell' edificio, anzi il lento suo perfezionarsi, la sua tendenza allo slancio ed alla ampiezza, trascinossi dietro il perfezionamento di tutti gli altri elementi costruttivi.

Il progresso dell'architettura lombarda fu adunque lento ma costante e pervenne nel XIII secolo al pieno suo sviluppo, alla sveltezza e snellezza dell' assieme degli edifici, all' eleganza ed alla finezza dei dettagli. Nè lì si fermò il diuturno perfezionamento degli stessi elementi costitutivi; lo stile lombardo *in certa qual guisa si mantenne nell' Italia superiore sino alla fine del medio evo* (1).

La disposizione delle vòlte nelle antiche costruzioni lombarde non dipendeva già più da quella dei romani e presentava già la decisa applicazione dei principî costruttivi del medio evo. « Però nel

(1) Dartein, op. cit., parte III, pag. 452.

« Sant'Ambrogio si osservano ancora degli indizi
« di timidità che svelano i primi passi di uno stile
« architettonico. La navata principale è ancora assai
« bassa e rinfiancata dalle due gallerie (matronei)
« sovrapposte. Evidentemente gli architetti del San-
« t' Ambrogio ebbero timore di innalzare delle vòlte
« alte ed ebbero tanta preoccupazione della sicurezza
« statica che sacrificarono a questa considerazione
« un' altra necessità importante, la distribuzione suf-
« ficiente della luce nella navata centrale. Questa
« non riceve la luce che dalle sue estremità.

« Per rimediare a questo difetto sarebbe stato
« necessario di rialzare le vòlte della navata prin-
« cipale e di rompere nello stesso mentre l' incli-
« nazione uniforme del tetto con una parete verti-
« cale illuminata da finestre. È ciò venne fatto per
« lo appunto negli edifici posteriori » (1).

In queste condizioni timorose e prudenti, le navate del S. Ambrogio rimasero basse ed i campi di vòlta quadrati, tanto nelle navate minori, che nella centrale, la quale riescì un quadrato di lato doppio di quello delle laterali. Ciononostante a maggior precauzione le vòlte già sono collegate da tiranti in ferro, mentre assumono pure un carattere notevolissimo nella navata principale: *una leggera tendenza all' acuto verso la loro sommità;* sistema che facilitava la loro costruzione, aumentava la loro solidità e che fu così il primo passo verso il

(1) DARTEIN, op. cit., parte II, pag. 143 e segg.

sesto acuto giunto poi a pieno sviluppo prima ancora che fosse principiato il Duomo attuale, come ne abbiamo numerosi esempi e tra gli altri nel palazzo del Comune a Monza (vedi fig. 23), nella Loggia dei Confalonieri a Cremona (vedi fig. 24),

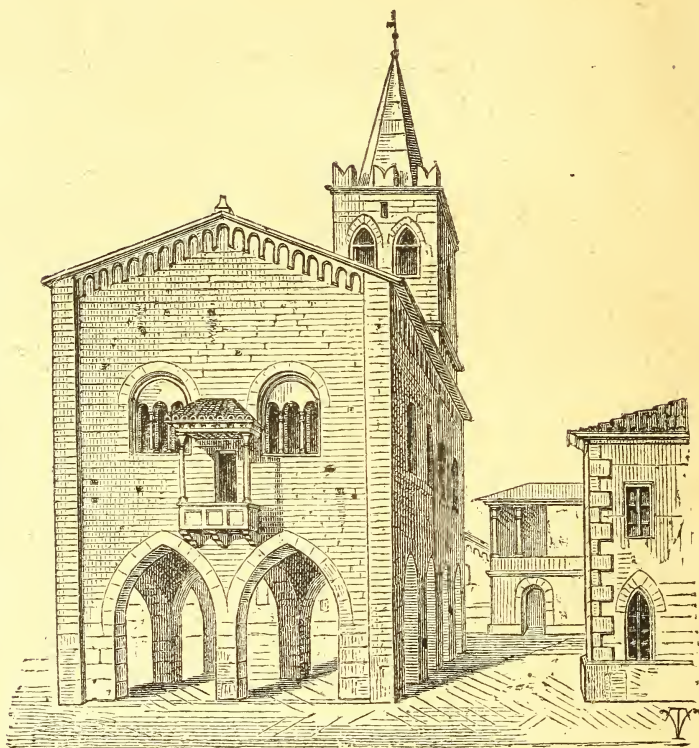



Fig. 23. — Palazzo del Comune a Monza, 1298.

nella chiesetta di S. Stefano a Lentate sul Seveso, nell' oratorio della Cascina Olona, ecc., ecc.

In Milano nella chiesa di S. Celso del X secolo, in Pavia nella chiesa di S. Giovanni in Borgo dell'XI secolo, le condizioni non mutano. San Michele di Pavia pure dell'XI secolo si slancia già a mag-

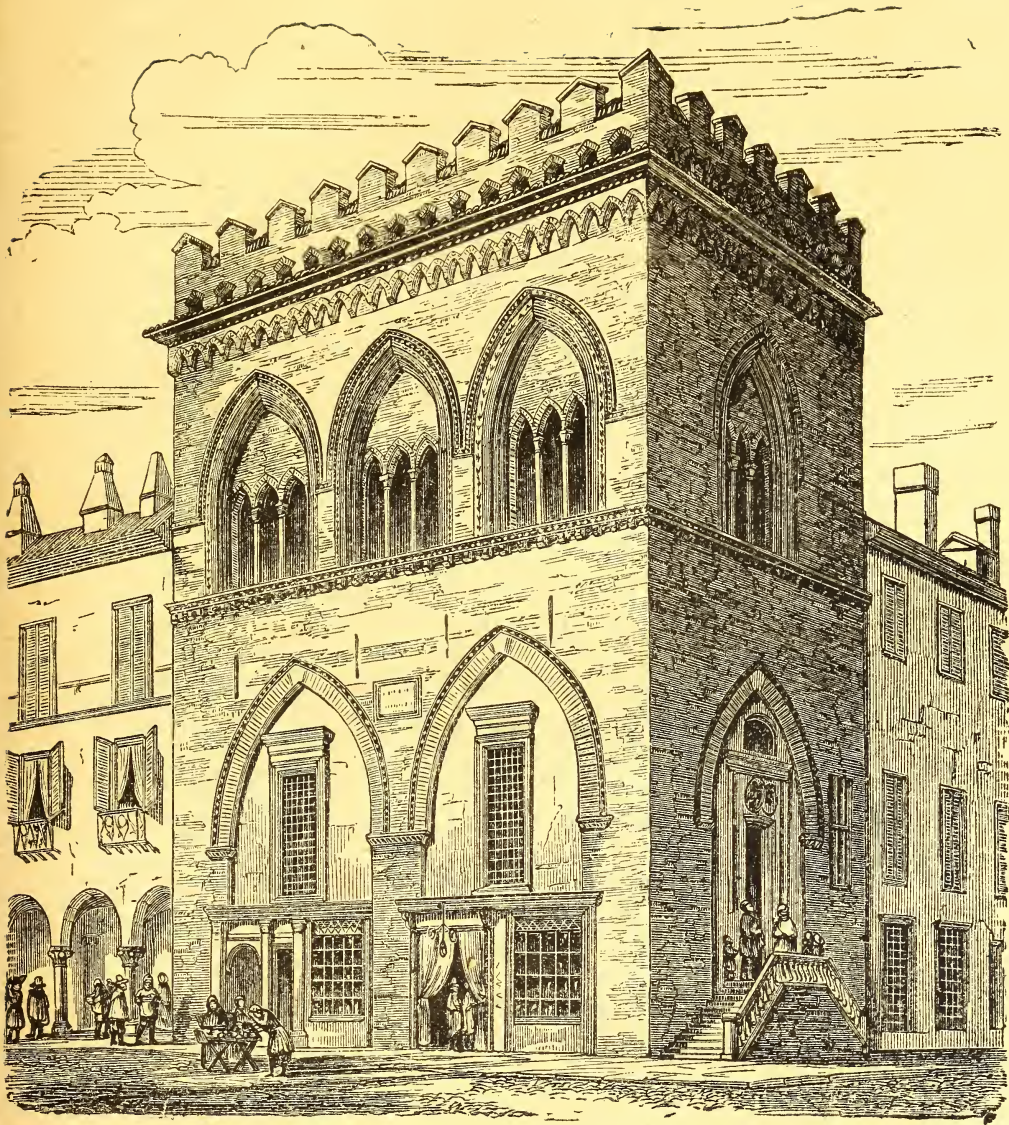



Fig. 24. — Antica loggia dei Confalonieri à Cremona, fondata nel 1292. Arch. Francesco Pecorari (?).

gior elevazione e con una certa snellezza, ma non segna ancora un progresso decisivo nelle vòlte, anzi fu la loro maggiore elevazione senza il sussidio di nuove combinazioni statiche che cagionò la rovina del maggior numero di esse.

Il progresso appare nel S. Pietro in Cielo d'Oro pur di Pavia (1132) e difatti fu raggiunto doppiamente.

In questa chiesa le navi sono indipendenti l'una dall'altra e il muro di cinta non riceve la spinta delle vòlte della navata centrale. Ogni parte resiste da sè e la centrale resiste mediante i noti tiranti in ferro che concentrano la spinta sui piloni della navata centrale, salvando così i muri di cinta.

Oltrechè dai tiranti in ferro le spinte nel vuoto, pericolose sovratutto quando le campate sono vaste, vengono vinte anche da una nuova disposizione costruttiva. Il corpo centrale, ossia la navata centrale invece di essere ripartita in campate quadre, abbraccianti ciascheduna due campate delle navate laterali, consta di una successione di campate di forma rettangolare, corrispondenti alla ripartizione delle navate laterali; importante progresso edilizio ottenuto con una variante nella disposizione delle vòlte.

In questa guisa il pericolo delle spinte nel vuoto era superato col modo più semplice. Era possibile ottenere un'alta navata centrale ed aprirvi finestre prospicienti sui tetti delle navate laterali. I piloni diventavano tutti quanti eguali. Le esigenze statiche

nonostante l'altezza delle navate non richiedevano lo sviluppo dei semplici contrafforti lombardi.

In questa guisa si trova il sistema applicato nella cattedrale di Parma e poi completamente nel Duomo di Milano, il quale appunto ha le campate della navata centrale rettangolari (1), ha le vòlte collegate da tiranti in ferro ed ha i contrafforti tanto nei muri laterali che nell'abside poco sporgenti ed eguali in tutta la loro altezza, contrariamente ai contrafforti delle cattedrali straniere (vedi, ad es., il sistema della cattedrale di Amiens, fig. 25) e quindi senza che fosse necessario che l'architettura esterna dovesse riescire, come negli edifici stranieri. In questi ultimi invero essa è risultata una complicata e mastodontica armatura (di colossali contrafforti e giganteschi archirampanti o di contro-spinta), armatura stentatamente mascherata dalla profusa ornamentazione e colà richiesta appunto dal sistema delle vòlte e dei piloni.

Così è stato raggiunto nel Duomo il sistema delle vòlte quadrangolari, sistema che il Dartein definì *il carattere finale dello stile lombardo.*

(1) Con ciò ritengo rimanga confutata l'asserzione recente dell'architetto Nardini Despotti Mospignotti che il nostro sistema era quello delle vòlte maggiori a pianta quadrata e quello dei settentrionali a pianta bislungo-traversa: « Del Duomo di Milano, ecc. » nel *Politecnico*, giugno-luglio 1888.

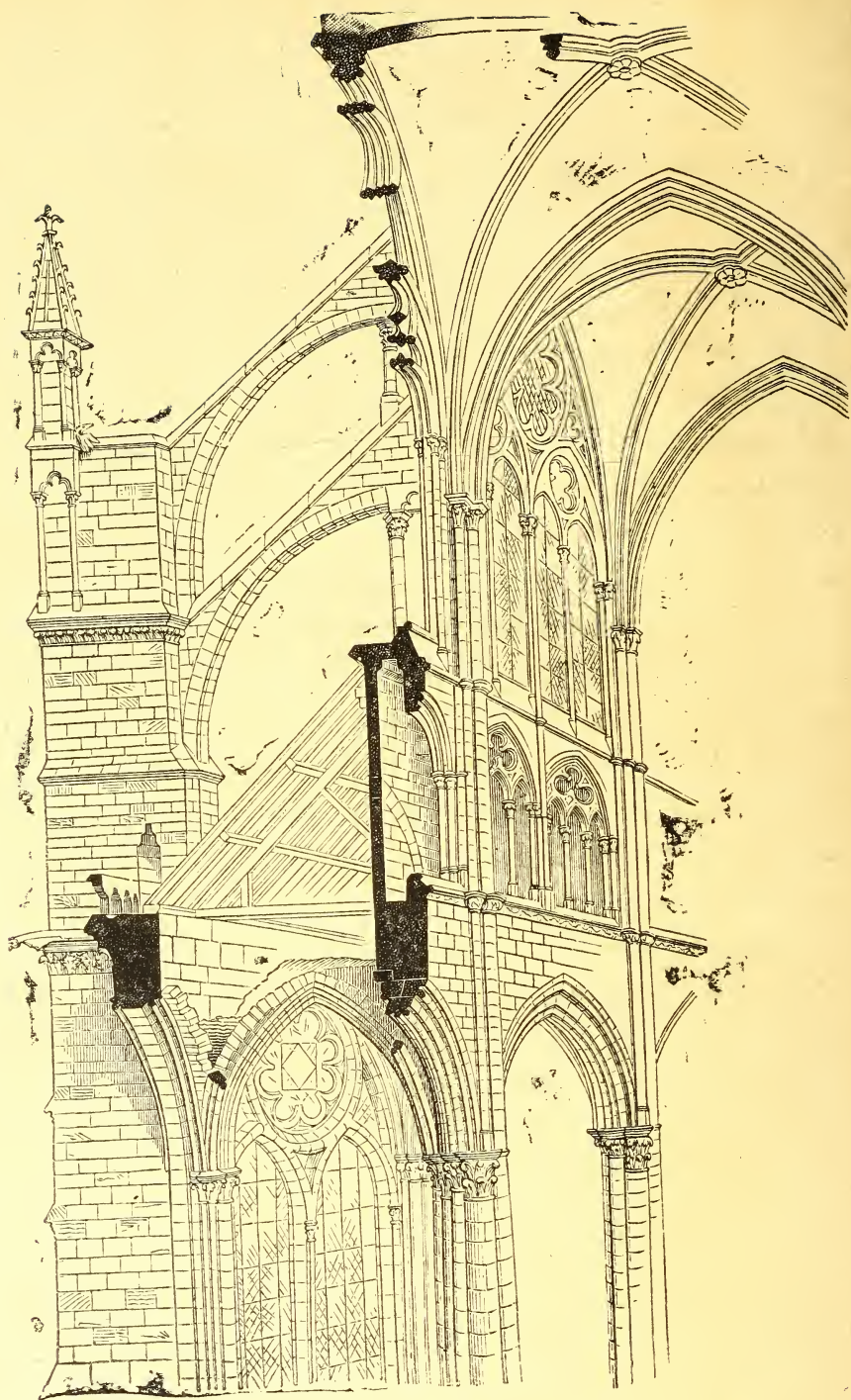



Fig. 25. — Sezione della cattedrale di Amiens.

La posizione dei peducci delle arcature delle finestre ha offerto al chiarissimo architetto viennese Federico Schmidt un argomento di più per provare che il Duomo di Milano è un' opera di origine lombarda. Ecco il passo in cui trattò di quest' argomento nella sua conferenza tenuta a Francoforte nell'aprile del 1886 (1):

« Un' altra particolarità d' ordine edilizio mi è « d' uopo mettere innanzi quale uno dei caratteri « più significanti del gotico italiano in contrasto « collo stile medesimo in Francia e in Germania; « e sta in ciò che nella costruzione delle nostre « chiese e cattedrali è di regola impreteribile la « posizione dei peducci (Widerlager), delle arcature « delle finestre sensibilmente più in alto dei pe- « ducci delle vòlte; dal che ne derivano per noi « quegli ariosi scomparti curvilinei a ventagli nel- « l' interno delle absidi, onde ebbero in corrispon- « denza all' esterno il sistema di piloni poderosi e « di contrafforti sporgenti, una, cotesta, delle mag- « giori attrattive nei lineamenti dei nostri edificî « dall' arco acuto. »

« Una combinazione così fatta non s' incontra « nell' Alta Italia, se non in via affatto casuale; « i peducci delle finestre e quelli delle vòlte so- « gliono correre sulla medesima linea orizzontale,

(1) *Il Duomo di Milano*. Conferenza del Barone Federico di Schmidt, ecc., tenuta, ecc., traduzione con note di G. Mongeri. — Milano, Tip.-Lit. degli Ing., 1886.

« quindi all' istessa elevazione dal suolo; dal che
« ne deriva una conseguenza corrispondente per
« gli edifici così costrutti. »

« Questo istesso sistema di vòlte è quello domi-
« nante nel Duomo di Milano con le sue conse-
« guenze, conferendogli più che ogni altro segno
« il carattere d'una pretta costruzione lombarda. »

Il tiburio o cupola è dopo la vòlta a crociera il carattere predominante dell'arte lombarda. Si innalza alla estremità della navata principale, collega costruttivamente e con euritmia artistica la tribuna, le crociere e le navate, e giunge ad uno sviluppo al quale giammai pervennero le piccole cupole delle chiese francesi e tedesche. Si appoggia a mezzo di trombe coniche sopra un tamburo quadrato che portano quattro archi. Questi sono formati dai due archi della navata principale e della tribuna, e dai due archi delle crociere o navate trasversali, le cui vòlte salgono alla stessa altezza della navata principale.

Lo sviluppo della cupola si può seguire ad esempio in Milano nel S. Ambrogio ed a Pavia nelle chiese di S. Michele, S. Pietro in Ciel d'Oro e S. Teodoro (XII secolo). L'organismo del resto della cupola di S. Ambrogio è già in pieno sviluppo e basta il suo esame per chiarire l'origine del tiburio del Duomo di Milano.

Cotesto tiburio di S. Ambrogio è a base ottago-

nale e di elevazione modesta come del resto già modesta vi fu l' elevazione della navata centrale.

Fu costruito in due riprese ; dapprima non sorse che il tamburo ottagonale, portato negli angoli delle trombe coniche, poi fuvvi aggiunta la vòlta, previo rinforzo del tamburo. Ecco come si spiega il Dartein : « Noi conosciamo l' epoca dei lavori che « della torre ottagonale primitiva fecero la cupola « attuale ; poichè negli atti della lite svoltasi al « XIII secolo tra il Capitolo e il convento, si leggon « le seguenti parole dette da un testimonio : *et tunc « quando aptabatur tiburius ecclesiæ, vidi....* »

« Ora la forma ogivale della vòlta, l' incrociarsi « degli archi della cornice e la ricchezza del corona- « mento caratterizzano senza che sia possibile alcun « equivoco, il periodo finale dello stile lombardo ; « di modo che l' indicazione, del resto assai espli- « cita, di quel testimonio, non può che riferirsi alla « trasformazione della cupola e ne fissa l' epoca al « tempo della ricostruzione parziale delle grandi « vòlte, cioè verso l' anno 1200 » (1).

L' analogia del carattere di cotesto tiburio con quello del Duomo ha adunque la sua spiegazione, e l' arco ogivale che già appare isolatamente nel tiburio di S. Ambrogio, nel Duomo lo troviamo definitivamente adottato in relazione alla spinta, allo slancio di tutta la costruzione.

Il Dartein soggiunge, in un altro passo, che le

(1) Dartein, op. cit., parte II, pag. 162 e 163.

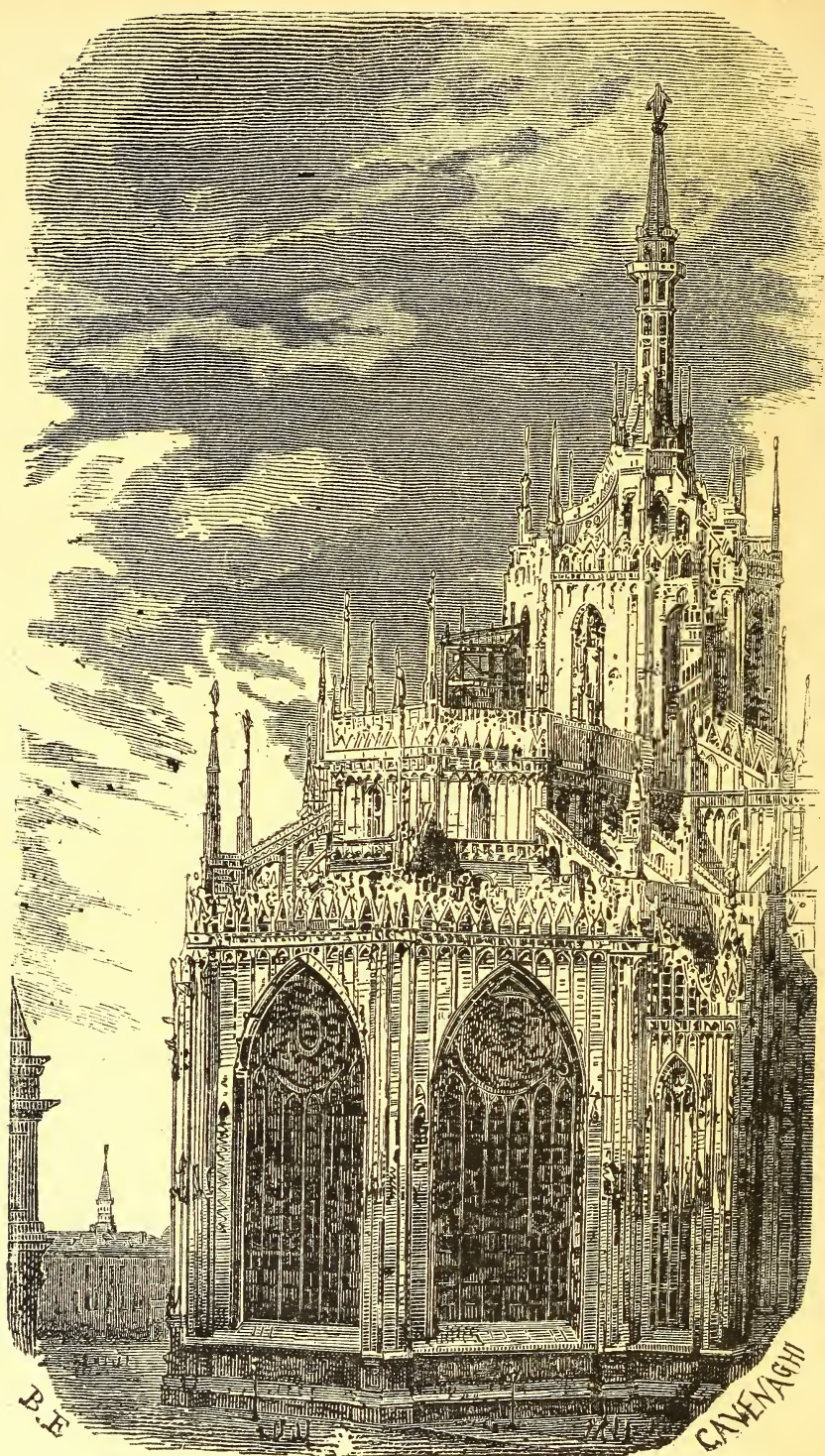



Fig. 26. — La guglia del Duomo.

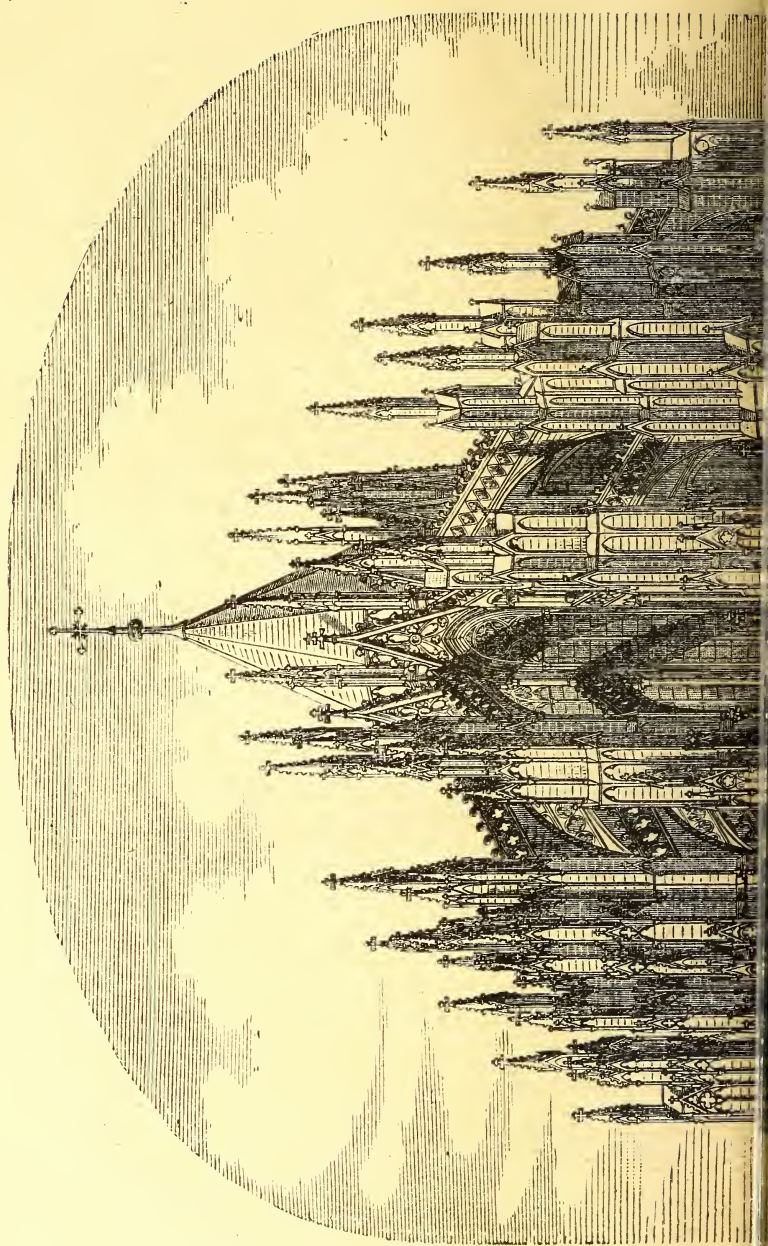
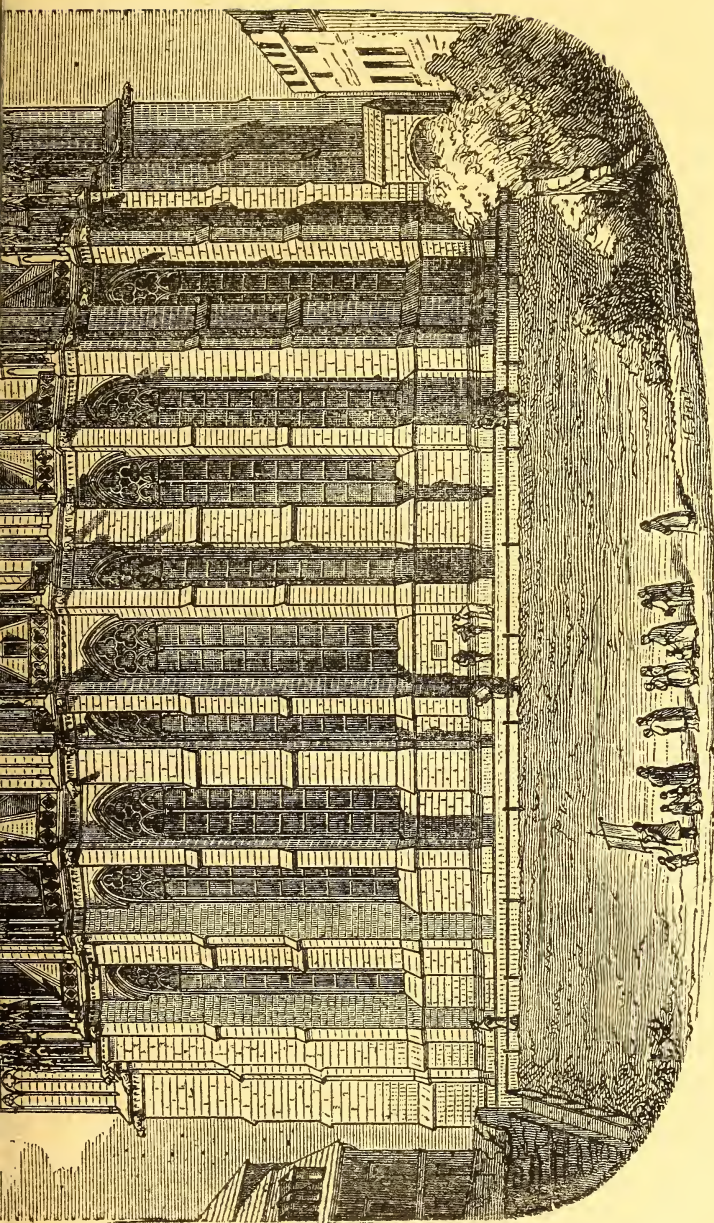



Fig. 27. — Duomo di Colonia. Coro costrutto nel 1322.

cupole poligonali lombarde son quasi sempre a base ottagonale e che primitivamente non erano aperte alla loro sommità. Che nel trasforarle i costruttori furon tratti a proteggerne l'apertura con una lanterna, al disopra della quale si innalza sovente un lanternone (1); e conchiude che questo elegante motivo di coronamento appartiene sovratutto all'architettura del XIII e del XIV secolo.

Pel Duomo siamo appunto al quattordicesimo secolo ed il lanternone, che nel disegno *antico,* riprodotto dal Cesariano e già portato a notevol sviluppo, si trasforma poi nei secoli successivi nella meravigliosa guglia. Questa non fu dunque una trovata di getto, ma il risultato spontaneo del lento sviluppo di un partito architettonico lombardo; e, se nella basilica lombarda è la cupola o tiburio che signoreggia in altezza, su tutto l'edificio a maggior ragione deve signoreggiar nel Duomo la splendida guglia (fig. 26 e fig. 27) (2).

Ed ora sarà ancor necessario dimostrare che i quattro piloni del centro del Duomo, più grossi degli altri, non sono un'imitazione della pianta di Chartres,

(1) La cupola di San Teodoro a Pavia nell'epoca puramente lombarda e quelle di S. Maria delle Grazie in Milano e del Santuario di Saronno nell'epoca del rinascimento in Lombardia, informano e provano la connessità e continuità dell'arte architettonica lombarda.

(2) Offro a confronto la veduta del Coro del Duomo di Colonia, affinchè si vegga quanto diverso è l'aspetto per mancanza della guglia.

Rheims, Troyes, ecc.? Se in quelle cattedrali si facevan più grossi i piloni che dovevan portare la cupola minuscola, non si dovevan a più forte ragione, tener più grossi sin dalla fondazione d' un edificio lombardo? Nell' architettura lombarda gli esempi del maggior sviluppo dei piloni del tuburio sono numerosi anzi si può dire che questa precauzione statica è costante. E che i costruttori lombardi volessero innalzare nel Duomo un tiburio, lo provan le discussioni degli *Annali* ad ogni passo. Sin dai primi anni Matteo Campione consigliava precisamente che si ingrossassero ancor maggiormente quei quattro piloni, il che prova come egli pensasse alla intrapresa maggior elevatezza e grandiosità dell' edificio. I vecchi deputati dicevano; *il tiburio sarà come Dio in paradiso in trono in mezzo ai quattro evangelisti* (le torricciuole). E Stefano da Pandino infine nella sua tavola (passata in questo secolo in Francia col Museo Cavalleri) vi effigiava il Visconte quale munifico ausiliario del Duomo, portando il modello dello stesso Duomo ultimato col suo tiburio.

I piloni. — Il pilone è caratteristico nella architettura romanza in genere e da questa è passato nella architettura ogivale o gotica. Ma dell' architettura romanza è un aspetto, è parte, l'architettura lombarda, la quale precisamente nelle basiliche con vòlte a crociera ebbe quale elemento essenziale il grosso pilone, che doveva appunto portare diretta-

mente tutto il peso, ricevere tutta la spinta delle vòlte. Fu la esigenza statica che originò i pilastri lombardi a larga sezione, i pilastri dai *vigoureux empâtements* (Dartein).

Sul pilone lombardo si continuano le nervature delle crociere delle vòlte e così la sua forma diventa quella d' un fascio di nervature sì e come apparirà poi nell' architettura gotica d' oltr' alpe. — La sua sezione però è assai diversa di quella del pilone gotico settentrionale. Confrontate la sezione del pilone del Duomo di Colonia (1) colla sezione del pilone del Duomo di Milano (2). In quella del pilone tedesco osservate la configurazione poligonale, a spigoli accentuati in modo secco, tagliente; nella sezione del pilone del Duomo di Milano trovate la forma quasi circolare col raddolcimento degli spigoli e la tendenza a sopprimerli del tutto.

Ora quest' ultima forma è appunto quella cui pervenne il pilone verso la fine dello stile lombardo *il sostegno a sezione circolare, senza capitello ma col coronamento d' una semplice fascia.*

E la fascia fu precisamente l' origine della forma del capitello del Duomo di Milano, che il buon gusto, l' euritmia coll' elevazione generale dell' edificio fece tener alta e capace di ricevere statue. Capitello che corrispondeva così poco allo spirito

(1) Lutzow, *Denkmäler der Kunst,* tav. 54[a], fig. 16 *b.* Mongeri, *Il Libro dell'Arte,* tav. XIX — Milano, Hoepli.

(2) Cesariano, op. cit., Fol. XV, recto. *Denkmäler,* ecc., tav. 57, fig. 10.

dell'architettura francese e tedesca, che fu oggetto di censura continua da parte degli architetti stranieri: uno di essi, come si sa, preferì andarsene piuttosto che eseguire i capitelli con quel modello (vedi fig. 28).

Contrafforti ed archi di controspinta. — Discorrendo più sopra della pianta e poi delle vòlte, ebbi occasione di avvertire la spiccata differenza tra i contrafforti e gli archi di controspinta delle cattedrali d'oltr'alpe e quelli del Duomo di Milano, e l'analogia ed identica ragione costruttiva di questi ultimi con quelli delle chiese dette lombarde, e richiamai pure l'attenzione sul ripiego costruttivo dei tiranti in ferro, ripiego che trovasi costantemente in Lombardia nelle chiese dette lombarde, sul Duomo di Milano e sulle costruzioni del periodo medioevale.

I contrafforti e gli archi rampanti del Duomo, come quelle delle chiese lombarde sono assai poco sviluppati. I primi poi non hanno riseghe, non si vanno rastremando; il Mignot censurava che erano *nullo retractu*, ed i Deputati rispondevan che le riseghe indeboliscono, che i contrafforti debbon salire *per rectam lineam*.

Gli speroni del Duomo non hanno relazione alcuna nella loro costruzione e nel loro sviluppo cogli archi rampanti delle cattedrali gotiche. Qui sono speroni massicci, la cui applicazione troviamo

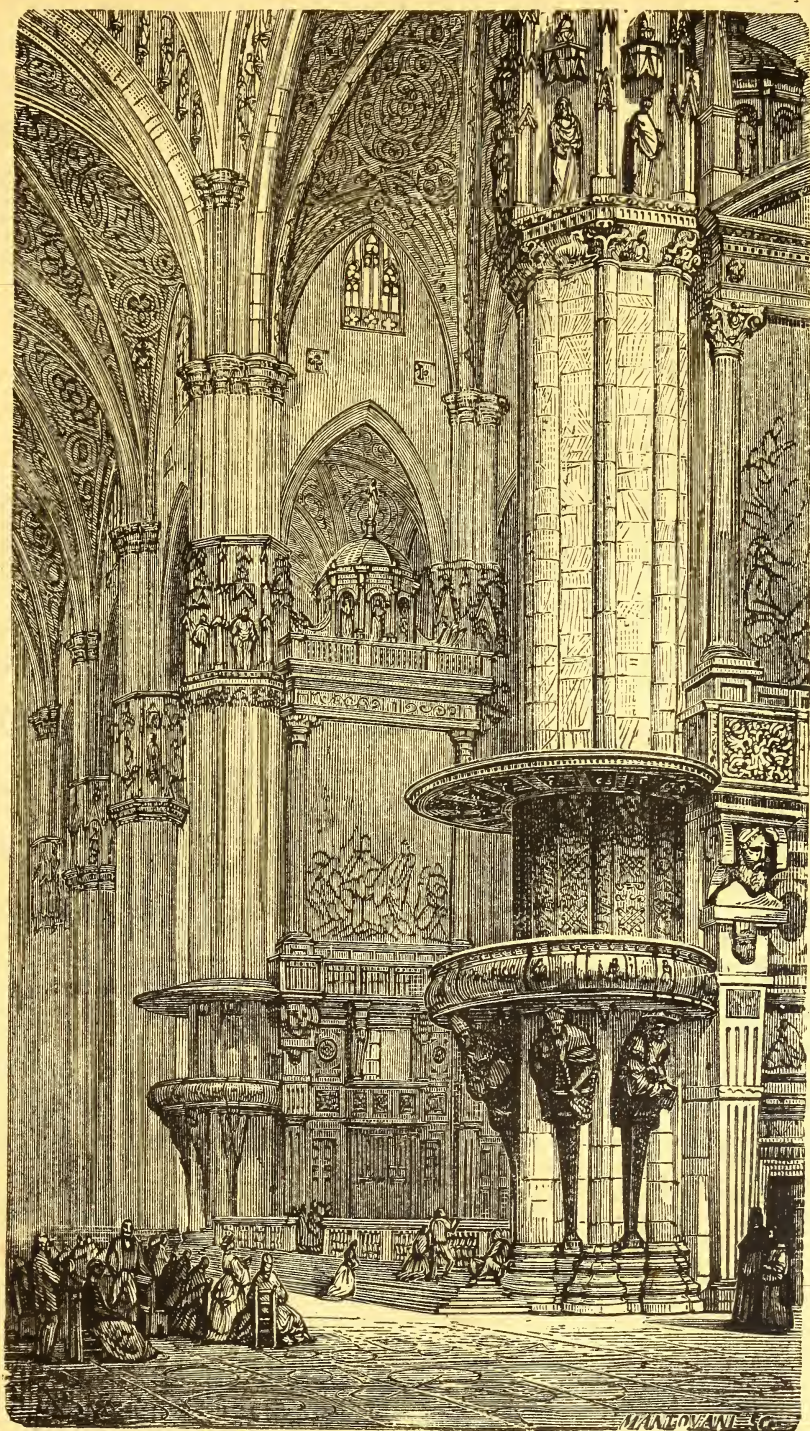



Fig. 28. — I piloni del Duomo ed il loro capitello.

già nel S. Michele a Pavia, ove le difficoltà statiche richiesero posteriormente alla costruzione della Chiesa l' aggiunta sulle due navate laterali ed in corrispondenza ai contrafforti di muricciuoli di controspinta delle vòlte a crociera della navata centrale. E la stessa aggiunta, appare anche nella cattedrale di Parma.

Nella tavola (Fol. XV *recto*) del Cesariano, sono ancora disegnati secondo il concetto primitivo questi speroni, la costruzione dei quali, avvenuta assai tardi, recò seco mutazioni. Furono di poi collegati da altri archi che corrono in una linea continua e questi non vennero eseguiti massicci bensì limitatamente alle sole parti che ricevono e rimandan la spinta; e la loro decorazione si risolse in una linea curva nella parte inferiore con suddivisione in due archetti che vanno a terminare in un fiore; particolarità che il Boito avvertì esser stata serbata scrupolosamente nel Duomo e che è ignota alle chiese ogivali (1).

Tetto. — Ogni regione col suo clima anzitutto, e coi materiali che offre ai costruttori, influisce sulla natura, distribuzione ed inclinazione delle coperture degli edifici.

(1) Camillo Boito, « Il Duomo », nel *Mediolanum*, vol. I, pag. 210. — A pag. 209 l'Autore ha pur riprodotto il relativo disegno antico su pergamena, conservato nell'Archivio di S. Carpoforo e sul quale egli richiamò pel primo l' attenzione degli studiosi.

Ed anche in questa parte dell' edificio, le tradizioni dei costruttori lombardi ebbero la prevalenza e la copertura ebbe persino la costante sua ripartizione per ogni navata.

La elevazione. — Le continue discussioni tra gli architetti locali e gli stranieri, di cui gli *Annali* ci conservarono una viva e chiara ricordanza sono lì a provare la profonda differenza tra il sistema di elevazione delle chiese d' oltr' alpe e quello delle chiese lombarde.

Il prof. Boito nel *Mediolanum* (1), ed il prof. Beltrami, nella III parte della sua pubblicazione: *Per la Facciata del Duomo,* chiarirono scientificamente il concetto teorico dello sviluppo delle sue proporzioni, le quali risultarono opposte a quelle delle cattedrali gotiche.

La elevazione del Duomo, sempre modesta in confronto degli edifici gotici, fu invece un progresso di slancio e snellezza nello sviluppo dello stile lombardo. Come già si era ottenuto in S. Pietro in Ciel d' Oro, a Pavia, la navata maggiore ebbe le sue finestre laterali. Però il risultato rimase sempre quello della preponderanza dello sviluppo planimetrico, il che per la questione della Facciata ha un' importanza fortissima.

(1) *Op. citata,* pag. 193, *Op.,* parte III: *La Teoria.*

La mancanza di torri o campanili, organicamente connessi col Duomo, fu da molti attribuita soltanto alla secolare lentezza verificatasi nel compimento della costruzione ed al fatto che il Duomo era stato una ricostruzione ampliata di S. Maria Maggiore che aveva la propria torre delle campane. Questa circostanza ha il suo valore, ma non prova che il concetto originario dei costruttori implicasse la costruzione di una o di due torri organicamente connesse col Duomo.

Nè il silenzio degli *Annali* (1) può lasciar indurre che l'intenzione fosse stata di collegare la fronte del Duomo con una o due torri che avessero a far corpo colla medesima.

Il Cesariano, che nel XVI secolo riproduceva un antico disegno contenente il progetto del Duomo, subendo già gli effetti del prevalso errore che il Duomo fosse stato progettato *Germanico more*, non seppe trattenersi dall' aggiungere l' annotazione *Tintinabulorum Turrium adhuc indistincta fundatio*; ma intanto su quel disegno non aveva trovata traccia alcuna di torre, come pur non appaiono affatto nel modello che il Pandino pose in mano a Gian Galeazzo nella tavola che dipinse nel 1412, ed infatti nelle chiese lombarde, come nelle

(1) Manca negli *Annali* persino un cenno che dimostri che gli Architetti od i Deputati si preoccupassero di subordinare, concordare le parti dell' edificio colla torre o colle torri da erigersi.

altre italiane, il campanile è uno solo (1), e fu costrutto separatamente a chiesa ultimata, sopra o contro i muri, or vicino all' abside, or alla fronte della medesima.

La mancanza quindi di torri, tanto nelle antiche Piante del Duomo, quanto nella parte dell' edificio innalzata prima della metà del XV secolo, è una prova di più del carattere lombardo della costruzione del Duomo.

Il materiale da fabbrica e il suo modo d'impiego. — Nelle costruzioni degli architetti lombardi, i muri ed i piloni sono composti, generalmente, d' un nucleo murario interno, rivestito d' un inviluppo in mattoni o pietra — in mattoni negli edificî della pianura, in pietra in quelli delle regioni più vicine ai monti. La pietra da taglio, dapprima adoperata senza cura nè gusto per le poche e sparpagliate decorazioni scultorie, dal dodicesimo secolo in poi diventò di uso più frequente e venne utilizzata con maggior cura ed arte.

(1) In Sant'Abbondio di Como le due torri furono erette per soddisfare alle esigenze del rito, nel Sant'Ambrogio di Milano non sono della stessa epoca e la costruzione della seconda avvenne per tacitare le divergenze fra il Capitolo ed il Monastero. Nel Sant' Abbondio poi, i campanili fan parte dell' edificio, ma questo carattere e lo sviluppo del Coro, secondo il Boito ed il Dartein, provano l' origine borgognona di quella Chiesa costrutta pei Benedettini.

Il nucleo murario era formato da sassi dei fiumi, dai rottami di pietre, frammenti di mattoni e di tegole connessi da cemento.

Il rivestimento poi ed il nucleo murario erano connessi l' uno all' altro dalle sporgenze, asperità tanto del nucleo che della faccia interna del materiale del rivestimento e talvolta da parti dello stesso rivestimento appositamente spinte nell' interno del nucleo.

Ora la struttura muraria del Duomo di Milano è precisamente quella delle chiese lombarde.

Abbiamo un nucleo murario con rivestimento. Il nucleo è di mattoni e di blocchi di serizzo, il rivestimento è di serizzo nel basamento o zoccolo e di marmo nelle altre parti dell' edificio.

Abbiamo inoltre il sistema costruttivo che per lo appunto non consiste in un rivestimento posteriore e facoltativo, ma in una formazione unica, conseguita tutta assieme; nucleo e rivestimento formano un corpo solo, collegato, e il provvedimento delle asperità e delle parti di rivestimento penetranti nel nucleo per accrescere la compagine è stato spinto tant' oltre che si è ricorso anche ad arpioni di collegamento.

L' uso della pietra, esteso col tempo a intere parti dell' edificio, come nel San Michele di Pavia, l' uso del marmo in parecchie Chiese di Verona dello stile lombardo, spiegano facilmente come i Milanesi abbiano adottato il marmo per il loro grandioso Tempio: e, singolare coincidenza, la na-

tura del marmo che ebbero a loro disposizione, esigeva per lo appunto il taglio dei piccoli blocchi o conci che essi, soliti a maneggiare i mattoni ed i piccoli blocchi di pietra, utilizzarono con particolare maestria.

La decorazione del Duomo non presenta, come la sua struttura, omogeneità di carattere.

I partiti decorativi schiettamente lombardi sono pochi; però spiccano per carattere spontaneo, reciso.

L'ornamentazione esterna dei fianchi, delle absidi e delle cupole delle chiese lombarde, astrazion fatta delle scolture o bassirilievi, consisteva in nervature ed arcature. Le nervature o colonnette e fascie, che accompagnavano gli spigoli dei contrafforti, li ripartivano, dividevano pure i campi intermedî dei muri dei fianchi e quelli delle absidi e delle cupole.

La serie non interrotta di arcature, or semplici, or eleganti, e arricchite nell'estremità inferiore di mensolette, correva sotto i tetti, cingeva i muri, i contrafforti e l'abside, e saliva sotto la linea terminale della cupola, formando un coronamento leggiadro ed artistico che ricordava ancora la lontana arte romana.

La parte del VII secolo del Sant'Ambrogio di

Milano, la Rotonda di Brescia della fine dell' VIII secolo, e così tutta la serie degli edicî lombardi offrono questo sistema decorativo semplice e severo, al carattere ed alla esecuzione del quale concorreva la natura del piccolo materiale di cui disponevano quei costruttori (1).

Ed il sistema persistette e si mantenne nelle posteriori costruzioni in pietra da taglio, e quando i Campionesi eressero il Duomo di Milano valendosi del marmo quale rivestimento, lo trattarono come avean trattato i mattoni e la pietra, tanto più che la natura del marmo della Gandoglia esigeva una manipolazione a piccoli blocchi ed essi trovarono quindi ancora a loro disposizione *piccoli* materiali.

La parte decorativa esterna del Duomo, di carattere veramente lombardo si limita agli archetti del basamento, ed alle bande, colonnette o cordonature, che accompagnano e dividono i contrafforti e le pareti murali. Gli archi che riuniscono superiormente queste bande e colonnette sono ancora lombardi nello scopo e magari nella forma, giacchè la loro suddivisione interna in archetti a sesto acuto si presenta pure nella decorazione di cotto degli archetti trilobati del periodo finale del puro stile lombardo. Però essi formano in sostanza il collegamento, il passaggio all'altra parte della decorazione di stile tutto diverso.

In questa parte della ornamentazione eccitano il

(1) DARTEIN, op. cit., III, pag. 504.

massimo interesse gli archetti del basamento, che così tipicamente riproducono la decorazione lombarda di cotto. Il marmo concesse un lusso scultorio maggiore e cioè la decorazione terminale di questi archetti con teste, capitelli, animali, ecc. E neppure questo concetto è nuovo, già in alcuni monumenti sepolcrali lo vediamo apparire.

Se la storia dell'andamento secolare della costruzione del Duomo non fosse scritta negli annali e nelle cronache, lo studio solo di queste figurine basterebbe. È un libro aperto che ogni giorno, passeggiando sul corso, potressimo consultare.

Incominciando dall'abside trovate numerose teste curiosissime assai interessanti, e se le confrontate colle scolture, ad esempio del monumento a Bernabò Visconti nel Museo Archeologico di Milano, colla testa che orna la cornice inferiore del monumento sepolcrale di Stefano Porro in Lentate sul Seveso (dell'anno 1389), riconoscete in molte di coteste testine del Duomo lo stesso fare, la stessa arte campionese. Colla sola descrizione e riproduzione di queste teste, delle loro acconciature e singolarità, delle loro caratteristiche di stile ci sarebbe da fare la più interessante delle monografie. E i caratteri si mantengono in tutte le faccie dell'abside, lungo le sacrestie. In talune scolture vi colpisce inaspettatamente un alito, una emanazione tedesca, ma poi vi ravvisate e riconoscete più l'imitazione (e l'imitazione superficiale) che l'arte vera tedesca. In oltre, volere o non vo-

lere, convenite che lo scultore era un artefice germanico. Ce n'è tutto il fare, tutto il sapore. Di botto vi fermate stupiti, i caratteri dello stile sono mutati precipitosamente, ma poi subito vi rammentate che siete dinanzi alle absidiole delle crociere aggiunte tanti secoli dopo e le scolture dei secoli XVII e XVIII non vi fan più meraviglia. E poi ecco che ritrovate lo stile del secolo XIV e del principio del XV, e così continuate anche lungo le prime tre campate della chiesa ammirando, ora delle belle testine originali, ora dei capitelli che sanno più del lombardo che del gotico, appesi ad ornamento, ora un rosone appiccicato, appioppato con intenzione tedesca, ma col fare impacciato di un artefice di un'altra regione, ora qualche parte vi appare assai più tedesca. Dopo le prime tre campate, la decorazione cambia in certe zone vi trovate proprio nello stile d'oltr' alpe, alle figure larghe, a masse, grandiose, subentrano figurine grottesche di animali, qualche capitello, irto, angoloso; siete in pieno XV secolo. Ma tosto l'occhio vostro spazia con maggior diletto; i capitelli, i fogliami, le bestie sono abbandonate per sempre, ritrovate teste belle, grandiose, di proporzioni fin troppo grandi, ammirate opere del rinascimento e ritrovate il tipo del vecchio calvo leonardesco ed il tipo delle teste del Caradosso. Lo splendore dell'arte pur troppo s'eclissa, nelle successive campate, passate dalle teste ancor buone della fine del 1500 al fare ampolloso ma sgarbato del 1600' al floscio del 1700 ed all'ibridismo del secolo nostro.

Di lombardo nel concetto decorativo il Duomo presenta ancora il sistema delle pareti liscie tra i contrafforti e le finestre. Qui contrariamente allo stile d'oltr' alpe, per quanto grandi siano le finestre dell'abside ed anche quelle dei fianchi, intorno ad esse regna sempre uno spazio libero, piano, che invece nelle chiese gotiche troviamo per lo più sempre ricolmo di scolture.

La forma ogivale delle finestre sarebbe ancora lombarda; già ricordai l'apparizione lenta e lo sviluppo costante dell'arco acuto nell'architettura lombarda, il qual arco acuto del resto non costituisce affatto da sè solo una caratteristica di nuovo stile (1). Ma, come gli *Annali* c'insegnano, il modello del finestrone centrale dell'abside fu disegnato dal francese Bonaventura e il finestrone eseguito e decorato nei secoli successivi fu il tipo degli altri e lo fu di tutte le finestre del Duomo per la decorazione. E prima ancora del Bonaventura abbiam visto nei libri di spese i pagamenti ai numerosi scultori tedeschi che appaiono occupati attorno al Duomo sin dai primi anni.

(1) « Le bas moyen âge n'amena point dans l'Italie du nord de transformation essentielle dans l'organisme de l'edifice; on ne saurait en effet considerer comme une réforme capitale la substitution de l'ogive au plein cintre ». Dartein, op. cit., III, pag. 507.

Forse era stata la espansione naturale degli artisti operai germanici che li aveva condotti in Lombardia, forse la difficoltà della lavorazione del marmo aveva indotto i Campionesi a chiamar gli artisti d'oltr'alpe ch'essi avevano visti alle prese col marmo. Molti scultori ed operai tedeschi appartenevano inoltre alla stessa maestranza dei Campionesi.

L'intervento, la cooperazione di questi scultori stranieri non si esplicò in lotte sterili come quelle degli architetti; fu una cooperazione forse cercata ma certamente accolta e utilizzata vastamente e con perduranza.

I primi pinacoli o coronamenti di contrafforti, che i Campionesi eseguirono (e che sono lo sviluppo dei contrafforti coronati da finimento a cono delle chiese lombarde) vennero decorati con gusto gotico come concetto ornamentale, ma con fare ed anzi con forme che rispecchiano l'imitazione condotta da un italiano.

Poi si slanciarono gli altri pignoni e pinacoli, la cui costruzione era stata a lotti isolati affidata or a stranieri ora a lombardi. Quelli sfogarono l'arte loro, subito sottostando alla influenza diversa dell'ambiente e quindi staccandosi alquanto dalla purezza del loro stile. Gli altri, i lombardi, imitarono alla lor volta l'opera degli stranieri, copiandola come meglio potevano, ma s'intende nella forma non nel concetto, e fecero senza volerlo dei campioni di stile nuovo. Nella stessa guisa eran state

incominciate le cornici di coronamento (foliamina) poi le nicchie, i baldacchini, e via via (vedi fig. 29).

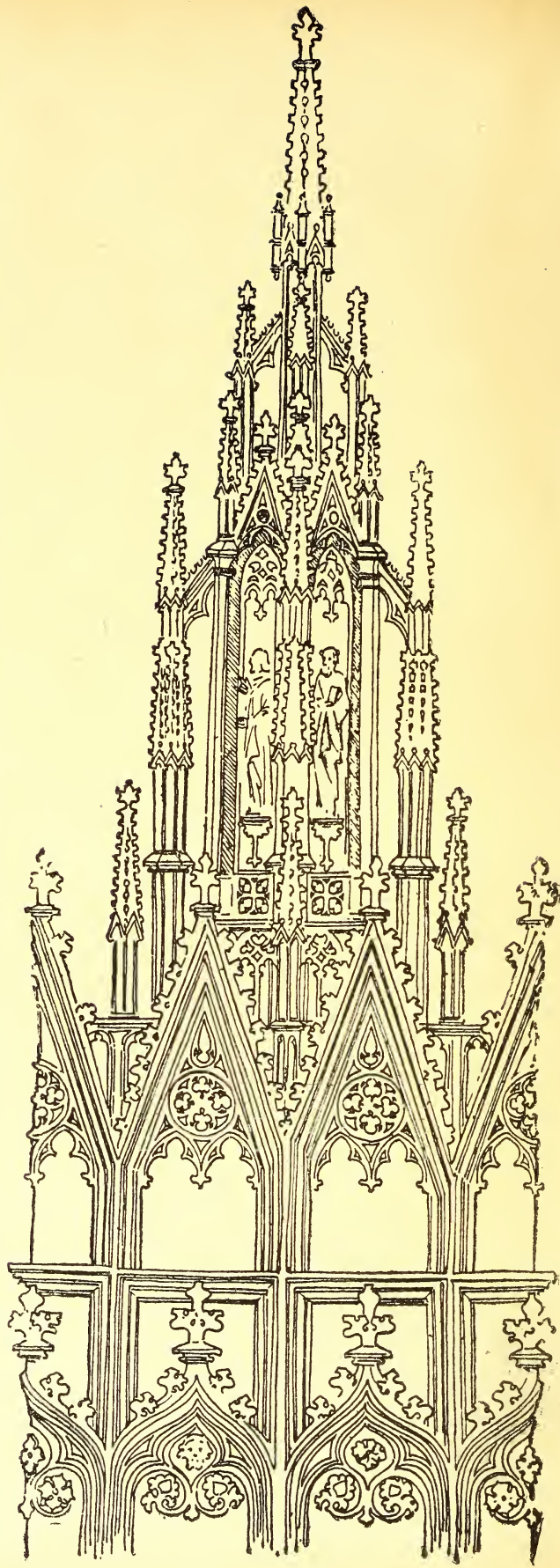
Più trascorrevano gli anni, più la tranquilla opera decorativa progrediva. I nuovi contingenti di decoratori stranieri erano pochi, persistevano i primi venuti; i libri delle spese lo provano. E così nei tedeschi lo spirito dell' arte propria s' affievoliva, restava la tecnica manuale, la maniera. Dal canto loro gli artefici locali, il cui sodalizio si veniva scompaginando, conservavano la tradizione d' un' arte che s'era venuta trasformando e sulla propria tecnica, sul proprio gusto, inconsciamente lasciavan innestare l' influenza straniera e creavano quelle decorazioni che non riuscirono nè prettamente tedesche, nè prettamente lombarde.

Le guerre, le pestilenze, le agitazioni nella forma del reggimento politico, fecer dileguare gli ultimi artefici stranieri mentre infransero le ultime tradizioni locali.

Alle varie riprese dei lavori, lo spirito di prudente imitazione delle parti già compiute salvò la compagine decorativa.

Gli artisti del rinascimento disser gotico senz' altro il Duomo, ma ebbero il buon senso di prender i modelli gotici soltanto nel Duomo. E quando qualche sommo artista vi impresse la propria orma, creò le meraviglie di cui il gugliotto dell' Omodeo forma il più splendido esempio.

A voler corredare queste considerazioni di esempi pratici, bisognerebbe citare ad uno ad uno i fram-

Fig. 29. – Progetto di decorazione di un artista straniero che esprime la fusione dei caratteri gotico e regionale.

menti decorativi del Duomo, la cornice, i pinacoli, i gugliotti, i gattoni, le nicchie, i baldacchini, i basamenti. E bisognerebbe citarli ad uno ad uno, non a gruppi, tal gugliotto è d'un carattere, tale di un altro: e così i baldacchini, vere riproduzioni architettoniche, e via via.

La parte più originale della decorazione superiore fu quella degli archi rampanti, dei quali già feci parola, colla loro doppia costruzione di speroni massicci collegati superiormente da altri speroni, che recano inferiormente archi suddivisi in archetti e terminanti in un fiore.

III.

I VOTI PER LA FACCIATA DEL DUOMO.

Nello studio che precede ho cercato di far avvertire che, nè la pianta del Duomo, nè i singoli membri architettonici, nè i rapporti fra l' estensione e l' elevazione corrispondono a quelli delle cattedrali d' oltr' alpe — mentre all' incontro hanno i veri caratteri dell' arte costruttiva lombarda e ne segnano lo sviluppo, sviluppo che per mezzo di numerosi edifici si collega colle prime Chiese lombarde.

Ho pur richiamato l' attenzione del lettore sulla decorazione del Duomo, nella quale gli elementi decorativi lombardi, benchè persistano, sono però sopraffatti da un nuovo elemento, risultante dalla fusione dei caratteri gotico e lombardo, con predominio è vero del primo, ma con aspetto nuovo che forma uno stile *sui generis, lo stile del Duomo.*

La conclusione da dedursi per lo stile della Facciata del Duomo, si presenta quindi spontanea: *organicamente, la facciata del Duomo sia lombarda; decorativamente,* si armonizzi *col complesso gotico-lombardo della decorazione di tutta la massa, con lo stile del Duomo.*

I numerosi progetti di facciata che sono stati studiati e composti dal 1571 (circa) sino all' anno scorso, dimostrano che la questione è stata studiata sotto tutti gli aspetti possibili.

Della serie di progetti che si chiuse colla erezione dell' ibrida fronte attuale, tenni breve cenno nella prima parte. Ricorderò brevemente quelli di quest' ultimo decennio.

L' architetto Tito Vespasiano Parravicini aveva sin dal 1878 conchiuso che il Duomo è costruzione lombarda e che non si doveva assolutamente concepire la sua facciata con torri o campanili (1). Combattevano quest' asserzione l' architetto Cesa-Bianchi ed altri valenti architetti e studiosi. Interessante è la relazione che su questi dispareri fece il prof. Boito al Collegio degli Ingegneri ed Architetti di Milano il 22 dicembre 1878 (2).

Un forte risveglio si era adunque fatto in questo campo. Nel 1882 l'Accademia di Belle Arti di Milano, dovendo dare il soggetto d' una composizione architettonica per un concorso di fondazione privata (Canonica), pensò bene di scegliere il tema: *La Facciata del Duomo.*

Nove furono i saggi presentati; quattro erano d' un solo architetto.

(1) T. V. Parravicini, *Considerazioni sul Duomo di Milano.* Atti Coll. Ing. ed Arch. di Milano, 1878, pag. 38-44.

(2) Atti del Collegio predetto, anno 1878, pag. 210-212.

La maggioranza dei progetti recava le torri, e si ispirava alla decorazione del Duomo, è vero, ma con forte accento gotico. Un progetto presentava una torre sola, due altri avevano abbandonate le torri. Questi però differivano tra di loro in ciò che uno era un progetto semplice, facilmente attuabile e con ragionevole spesa: conservava il telaio del Buzzi, si limitava ad una semplice riforma delle porte e finestre, — l'altro, il numero 9, era in sostanza una vera riforma organica, tendeva recisamente ad una facciata costruttivamente corrispondente al Duomo, nel mentre si era pur prefisso di risolvere le difficoltà della monotona e lunga linea terminale e della fortissima larghezza della fronte in proporzione all'altezza.

Il concorso, come dissi, era stato aperto come tema generico architettonico, non con scopo pratico; era un ottimo invito agli artisti di studiare l'argomento.

Fu in allora compresa tutta la portata delle diverse maniere di comprendere il Duomo e studiarne la Facciata?

Negli artisti e nel pubblico, a dir vero, l'idea non era ancor matura. Ma intanto l'ultimo progetto di cui feci cenno, il numero nove, rimase fortemente impresso e creò una corrente nuova.

Difatti, quando, in seguito al generoso lascito del benemerito Aristide De Togni, la *Veneranda Fabbrica del Duomo* bandì il concorso internazionale (1° Marzo 1886 — V. Appendice II), furono

presentati oltre 120 progetti nella primavera del 1887, il dualismo si accentuò vivamente.

Il concetto gotico ed il concetto lombardo (con decorazione nello stile del Duomo), il concetto delle torri e l'abbandono delle torri si schierarono di fronte, e artisti e pubblico compresero quanto difficile e grave era la questione e quanto importante e decisiva sarebbe stata la scelta definitiva di un sistema.

E ben lo comprese il Giurì internazionale, il quale si limitò a scegliere il numero di progetti stabilito dal programma, fra i disegni che presentavano maggior valore e pregio (1), quali progetti architettonici in genere indipendentemente dal tema, che offrivano nell'autore maggior guarentigia di poter definitivamente studiare una facciata che si accordi intimamente con la ossatura organica costruttiva, con le forme architettoniche dell'edificio e con lo stile ed il carattere decorativo delle sue parti più vecchie (V. Appendice III, la *Relazione* del Giurì, Camillo Boito relatore — Appendice IV il *Programma per il concorso di secondo grado).*

Il concorso era riescito splendido e farà epoca negli *Annali* non solo del *Duomo* ma dell'arte, come farà epoca per la *Storia dell' arte* la relazione del Giurì.

Se forte era stato in quel concorso il numero di progetti ispirati al concetto radicalmente nuovo ed

(1) Cómpito già assai difficile in sè per il ragguardevole numero di pregevoli progetti e meritevoli di essere prescelti.

esprimente un profondo studio archeologico, congiunto a gusto artistico di cui erasi visto il primo concetto nel concorso accademico del 1883, persistente era pur stato ancora il numero di progetti ispirati al concetto di un' origine gotica del Duomo.

Fatto singolare, avvegnachè anche se si volesse dimenticare un istante tutto lo studio di confronto che precede (Parte II), e si cercasse di assecondare chi persiste a sostenere *a priori* che il Duomo di Milano è una costruzione di stile gotico, converrete pur sempre vedere come si è sviluppato questo gotico in Italia e come si dovrà studiare la facciata di una chiesa gotica edificata in Italia.

Ebbene si consulti uno scrittore d' arte, tedesco, ad esempio il Burckhardt (1): Egli spiega come gli architetti tedeschi che innalzarono costruzioni gotiche in Italia trasformarono subito e completamente il concetto nordico in quello meridionale, abbandonarono il principio fondamentale del gotico del Nord (cioè l' organismo eretto a forza di impalcature e tendente a grande elevazione con sviluppo di forze contrastanti) per il concetto meridionale di *vasti spazî* e grandi masse col predominio della massa orizzontale. Ne seguì che i pilastri di rinforzo che nel Nord sono cotanto sviluppati, nelle Chiese italiane raggiunsero appena la forma di

(1) JACOB BURCKHARDT, *Der Cicerone*, 5ª edizione, a cura di Guglielmo Bode. — Leipzig, 1884, vol. II, pag. 44 e segg.

striscie laterali o parietali, che, quindi naturalmente non richiesero costruttivamente alcun finimento con guglie. Nè ciò basta, in cotali edificî, soggiunge il Burckhardt, le forme gotiche separate dalla loro radice non son più che un complesso gettato sopra gli edificî stessi qual *semplice partito decorativo.* I pinacoli, le guglie, le torricciuole a cumignolo, in Italia non rimangono altro che ornamenti, modalità; a loro manca il concetto fondamentale, di cui dovrebbero essere il risultato, l' espressione. L' architettura gotica del Nord aveva inoltre qual insegna la torre, presa come principale concetto della costruzione: gli italiani trovarono ciò nè necessario, nè naturale, e impiantarono la loro torre continuamente disgiunta, e, se la collegarono colla chiesa, lo fecero senza richiamo, senza pretesa. Conchiude infine il critico tedesco che, tutto ben considerato, la gran novità che in Italia pervenne dal Settentrione si riduce al carattere esteriore.

Ora mi pare che i sostenitori dell' origine tedesca del Duomo, dovranno pur tener conto per la Facciata, di questa speciale trasformazione dello stile gotico in Italia. E dacchè la *novità del Settentrione in Italia si ridusse al carattere esteriore,* converrà bene che essi studino una Facciata che risponda anzitutto all' organismo italiano dell' edificio, che non abbia collegamento alcuno col campanile (altro che due campanili!), e poi rivesta il *carattere esteriore* di decorazione e questa pure dovranno razionalmente studiarla anzitutto nell' edificio stesso.

Il che in conclusione, mi pare, ci riconduca al primitivo sistema di tener conto nel nostro Duomo del carattere italiano, e in questo caso, lombardo, e del carattere speciale della decorazione.

Basterà però la stretta teoria, lo studio architettonico guidato unicamente dalla ricerca archeologica a creare un tipo di Facciata omogenea col Duomo? Lo studio dev' esser fatto certamente da architetti che siano anzitutto artisti, che comprendano il bello, il grandioso. Ma è certo che, meno essi si lascieranno guidare dall' entusiasmo, dalla fantasia e più seguiranno pazientemente, con costanza e rigorosa osservazione i risultati dei loro studî archeologici sull' edificio: maggiore sarà la probabilità che si avvicinino a risolvere il problema.

Nè la splendida magnificenza della decorazione superiore del Duomo li trascini nella ricerca di una ricca facciata. Tutti i loro sforzi per gareggiare saranno inutili. È forse possibile superare lo splendore artistico delle testate delle crociere? Una Facciata organicamente lombarda, decorativamente dello stile del Duomo, elegante sì ma sobria nelle forme e nell' ornamentazione, soddisferà al concetto vero del Duomo, ben più che una fronte ricca e carica, splendente per esuberanza di forme ed abbondanza di ornamentazione. Nella grandiosità dipendente direttamente da questa sobrietà, apparirà il genio dei veri artisti.

APPENDICE PRIMA

I MATERIALI DEL DUOMO [1]

DEL SERIZZO GHIANDONE
E DEL MARMO DELLA GANDOGLIA.

(1) Queste notizie geologiche e mineralogiche mi furono comunicate dall'ottimo mio amico D.r Diego Sant'Ambrogio, che ringrazio vivamente.

Il gneiss centrale è una formazione probabilmente *laurenziana*, sparsa su larga scala nelle Alpi lombarde dal monte Leone presso il Sempione fino al Bernina.

Molti materiali di siffatta formazione, veggonsi impiegati nei monumenti di Milano, e in ispecial modo nei più antichi (Portoni di Porta Nuova, Sant' Ambrogio, Basamento del Duomo).

Fra i più noti poi di codesti materiali, havvi il così detto *Granito porfirico o porfiroide* (volgarmente conosciuto col nome di *Serizzo ghiandone*), roccia molto frequente nei monti della valle di San Giacomo (Spluga), sparsa in massi erratici sui monti lombardi e più ancora nelle adiacenze dei laghi ed in Brianza.

Ha l'apparenza di un vero granito, bianco, grigio, roseo o verdognolo, che contiene dei cristalli sparsi e più grossi di feldspato e di quarzo.

Domina nei massi di granito porfiroide la forma paralellepipeda; analoga alla forma cristallina propria al feldspato bianco.

I calcari saccaroidi di Gandoglia e d' Ornavasso, si trovano, in linea stratigrafica, fra i gneiss recenti con micaschisti e la grande fascia dioritica, che da Varallo si spinge fino all' estremità nord del Lago Maggiore.

Per la loro natura cristallina, e pel fatto che essi non contengono fossili di sorta alcuna, tali calcari vengono assegnati all'epoca azoica, e più precisamente al periodo *Huroniano* insieme coi gneiss recenti (piano geologico sviluppato in particolar modo in Inghilterra ed in America, che consta di schisti salicei, di quarziti, di arenarie, di conglomerati a grossissimi elementi, ecc.).

Il giacimento di Gandoglia vedesi in una fenditura del monte di micaschisto, larga quasi 40 metri, presso la località omonima. È disposto a filoni verticali, alcuni dei quali appaiono d'un color persico e trasparenti come l'alabastro; i filoni sono poi frammezzati da filoni di ferro *(madremacchie)*, che però non si utilizzano perchè guasti da formazioni di rame e diverse.

Il marmo di Gandoglia è per lo più d' un bel bianco zuccherino, e sarebbe ancor più pregiato se frequenti vene di pirite aurifera, o con arseniuri diversi di ferro e di cobalto, non lo macchiassero col loro disciogliersi, in conseguenza delle vicissitudini atmosferiche. Le piriti arseniali vi si distinguono facilmente perchè sono d'ordinario d'un color bianco di stagno o d'argento e raramente giallastro.

D.r Diego Sant'Ambrogio

APPENDICE SECONDA

PROGRAMMA

DI

CONCORSO INTERNAZIONALE PER UNA NUOVA FACCIATA
del Duomo di Milano

PATRONI D'ONORE

LE LORO MAESTÀ IL RE E LA REGINA D' ITALIA.

La Facciata del Duomo di Milano, nonostante l'aspetto suo attuale, opera in parte della seconda metà del secolo XVI ed in parte del principio del nostro, rimane ancora uno dei maggiori desiderî cittadini.

Ne è prova il numero dei progetti d'arte, che si sono successi per essa da ben due secoli, e più vivamente nel tempo nostro, ideati volontariamente da artisti egregi nell'architettura, quasi a dimostrazione di quello che meglio le si convenga per la sua omogeneità di stile e pel suo decoro monumentale.

Oggi, il desiderio si potrebbe dire necessità, dopo il recente ampliamento della piazza ed il carattere delle costruzioni circostanti.

L'Amministrazione della Fabbrica, cui spetta l'ufficio della sua conservazione e del suo lustro, ha sempre tenuto presente questo argomento, e considerando le diverse manifestazioni degli artisti, meditava nel suo seno i modi per farsene interprete, quando gliene venisse il favore delle circostanze. Non è che queste all'edificio mancassero mediante contributi cittadini, ma avevano per mira opere specialmente designate, diverse da quella in questione.

Fu soltanto da ultimo, per effetto della disposizione testamentaria del concittadino Aristide De-Togni, defunto in Milano ai 21 settembre 1884, che l'Amministrazione trovossi assegnata una cospicua somma allo

scopo preciso della riforma della Facciata, coll' obbligo di erogarla entro un periodo di tempo determinato dal testatore.

Davanti a così sacro dovere, l'Amministrazione è ben lieta di movere il primo passo verso questa eccelsa impresa col porgere agli artisti tutti del mondo civile l'invito a concorrervi, secondo le norme del presente programma.

Esso venne compilato, a sensi delle comunicazioni governative, da una Rappresentanza di questa Accademia di Belle Arti in accordo colla stessa Amministrazione della Fabbrica.

I termini del programma non richiedono spiegazione alcuna.

Una sola preme però all'Amministrazione di esprimere, ed è che non senza ragione si è taciuto ogni limite presuntivo di spesa. Oltrechè a ciò si venne indotti dal proposito di rimovere qualunque ostacolo alla libertà d' invenzione dei concorrenti, si volle osservare la massima costante nella storia del monumento. Dacchè infatti la sua mole prese ad elevarsi, e sono appunto cinque secoli, non si ha esempio di tali precauzioni economiche; le quali, oggi, accolte nel programma, lascierebbero credere mancata quella fede nei concittadini nostri, per la cui liberalità il Duomo è sorto, e certo meglio si compirà cogli effetti del presente concorso.

1.

Viene aperto un concorso a due gradi fra gli artisti italiani e stranieri per il progetto della nuova Facciata del Duomo di Milano.

2.

È lasciata la massima libertà ai concorrenti nei criteri artistici e storici, potendo essi mutare intieramente la decorazione del prospetto attuale, cangiare il numero, le misure e le forme dei vani delle porte e delle finestre, protendere la fronte, quando il concetto architettonico lo richieda, oltre la presente linea, tenuto conto però delle condizioni estetiche e di viabilità della circostante piazza.

Solo si avverte che la nuova Facciata dovrà essere tutta costrutta col marmo del Duomo, e dovrà accordarsi, quanto più è possibile, con le forme organiche e con lo speciale stile del tempio, senza rendere necessaria nessuna modificazione lungo le navate ed i fianchi.

3.

Il progetto d'insieme sarà sviluppato nella scala almeno di un centimetro per metro. Non sono posti vincoli per il modo di rappresentazione.

4.

L'Amministrazione della Fabbrica del Duomo riceverà i progetti nel Palazzo di Brera, dal concorrente o da una persona che lo rappresenti, non prima del giorno 1° aprile 1887, nè dopo il giorno 15 dello stesso mese (termine improrogabile), dalle ore 12 merid. alle 3 pom.

Un apposito incaricato dell'Amministrazione, rilascierà al concorrente, od al suo rappresentante, una regolare ricevuta, che servirà di riconoscimento per ritirare i lavori e per altre eventuali pratiche.

Il rappresentante del concorrente dovrà essere una persona residente in Milano, la quale possa avere relazione col concorrente stesso.

Negli uffici postali e nelle ditte di spedizione non sarà riconosciuta tale rappresentanza.

Ogni progetto sarà firmato dall' autore, oppure contrassegnato con un motto, ripetuto sopra una lettera suggellata, da consegnarsi assieme col progetto, nella qual lettera sarà scritto il nome, il cognome e l' indirizzo del concorrente.

Verranno aperte le sole lettere dei concorrenti scelti a norma del seguente articolo.

5.

Dopo una pubblica mostra, un Giurì internazionale, esaminati tutti i lavori e fatti i debiti studî di confronto, sceglierà almeno dieci concorrenti, e non più di quindici, per la seconda prova, da compiersi sopra un definitivo Programma, compilato dallo stesso Giurì, ed approvato dal Ministero della Pubblica Istruzione.

Nessun altro artista potrà far parte di questo secondo concorso.

6.

Il Giurì sarà composto di quindici membri, come segue:

Uno degli Amministratori della Fabbrica del Duomo, scelto dai proprî colleghi, il quale avrà ufficio di Presidente;

Un membro del Clero, delegato da S. E. l'Arcivescovo di Milano;

Quattro architetti, dei quali uno Italiano, uno Tedesco, uno Francese ed uno Inglese, scelti dalla Regia Accademia di Belle Arti di Milano;

Un artista, pittore o scultore, ed un architetto scelti dal Comune di Milano;

Un erudito, scelto dal Regio Istituto Lombardo di Scienze e Lettere;

Un architetto, scelto dalla Commissione conservatrice dei monumenti per la Provincia di Milano;

Un ingegnere, od un architetto, scelto dal Collegio degli Ingegneri ed Architetti di Milano;

Quattro artisti, dei quali due architetti, un pittore ed uno scultore, eletti dai concorrenti.

I nomi dei primi undici membri del Giurì verranno pubblicati almeno sei mesi prima della scadenza del concorso.

7.

Il concorrente od il suo rappresentante, per procedere alla elezione di cui all'articolo precedente, riceverà all'atto della consegna del progetto, una scheda per iscrivervi immediatamente i quattro nomi delle persone che intende eleggere.

La scheda, portante il timbro dell'Amministrazione della Fabbrica del Duomo, verrà deposta nell'urna, la quale sarà custodita dall'Amministrazione stessa.

Ogni concorrente, o rappresentante, non potrà votare con più di una scheda, qualunque sia il numero dei progetti che esso presenta.

Lo spoglio delle schede principierà alle ore 12 meridiane del giorno 16 aprile 1887 nel Palazzo di Brera,

in presenza di tutti quei votanti che vorranno assistervi, e sotto la vigilanza di tre Amministratori della Fabbrica del Duomo.

Saranno proclamati eletti i quattro artisti che avranno ottenuto il maggior numero di voti, purchè questo numero non sia inferiore ad un decimo del numero dei progetti presentati e in nessun caso inferiore a quindici.

L' incarico di completare il Giurì, nel caso che la votazione riescisse incompleta o nulla, sarà devoluto all'Accademia di Belle Arti di Milano, nei termini stabiliti dall' articolo precedente.

8.

I lavori del Giurì procederanno secondo le consuete norme parlamentari.

Il Giurì presenterà all'Amministrazione del Duomo la relazione colle ragioni del giudizio sul primo concorso, unitamente al programma per la seconda prova.

9.

Il programma per il secondo concorso verrà pubblicato entro l' anno 1887.

10.

Sono assegnati fin d' ora altrettanti premii, quanti saranno i concorrenti scelti per questa seconda prova. All' autore del progetto dichiarato dal Giurì, non solo migliore di tutti gli altri, ma degno di venire eseguito, spetterà la somma di quarantamila lire, la quale sarà dall'Amministrazione pagata, per metà subito dopo la pubblicazione del giudizio, e per l' altra metà, dopo che l' autore del progetto avrà fornito i disegni particolareggiati e diretto l' esecuzione del modello in rilievo

della Facciata, da eseguirsi in conformità al disegno approvato. Questo modello della Facciata verrà eseguito per ordine ed a spesa dell'Amministrazione della Fabbrica del Duomo, in analogia e nel rapporto del modello del Duomo, esistente presso l'Amministrazione stessa (centimetri cinque per metro).

Gli altri premî saranno ripartiti, secondo le proposte del Giurì, in ordine di merito: tre di lire cinquemila, tre di lire tremila e i rimanenti di lire duemila ciascuno.

Tutti i progetti presentati a questa seconda prova resteranno di proprietà dell'Amministrazione del Duomo.

11.

Le tavole illustrative del presente programma saranno spedite alle Accademie ed ai principali Istituti di Belle Arti italiani e stranieri, affinchè i concorrenti possano prenderne conoscenza.

Milano, 1° Marzo 1886.

L'AMMINISTRAZIONE

Airoldi Aliprandi *nob. mons.* Cesare — Borgomanero *avv. cav.* Giuseppe — Borromeo *conte comm.* Emilio — Casanova *avv. nob.* Giuseppe — Visconti *marchese* Carlo-Ermes.

APPENDICE TERZA

RELAZIONE DEL GIURÌ

DEL CONCORSO DI PRIMO GRADO.

Onorevoli Signori Amministratori

della

FABBRICA DEL DUOMO DI MILANO.

Più di centoventi concorrenti, quasi quattrocento disegni: e non solamente il numero stragrande, ma i pregi di una gran parte dei lavori fanno di questo concorso una delle più nobili e contrastate gare, che sieno state aperte nell'arte architettonica fra le nazioni civili.

E che difficoltà di soggetto! Compiere degnamente nella sua parte principale un insigne monumento, in cui lo spirito dell'arte paesana, sentita l'influenza viva della straniera, si manifestò cinque secoli addietro in una forma nuovissima; e l'edificio diventò unico nella maniera sua, anzi si potrebbe dire nel suo stile, poichè l'abbondanza e la varietà delle sue parti, bastano veramente a costituire uno stile. Ma il dover desumere dalle membra, per quanto siano ammirabili, le fattezze e l'espressione della faccia, il non potere ispirarsi, altro che con grande misura e cautela, alle faccie di altri edifici coevi o anteriori, tutti sostanzialmente diversi, sono difficoltà da far tremare i più audaci e poderosi ingegni. E, non ostante, l'onesto amore della gloria spinse milanesi, italiani di altre regioni, tedeschi, in-

glesi, francesi, altri stranieri ancora più lontani a tentare la formidabile prova. Assai più di quindici ne sarebbero usciti vincitori se la breve schiera degli eletti alla seconda e decisiva battaglia si fosse potuta aumentare.

Certo, il criticare, il giudicare sono operazioni incomparabilmente più agevoli che il fare; ma neanche il giudizio doveva riuscire in questo caso una faccenda spedita. La stessa composizione larghissima del Giurì pensata con animo liberale e con sottile ingegno da Voi, Signori Amministratori, arrischiava di diventare un intoppo. Artisti chiamati dall'Austria, dalla Francia, dall'Inghilterra, da Venezia, da Genova, da Napoli. da Roma, i quali tutti potevano recare, insieme con i Milanesi, inconsapevolmente e coscienziosamente, le inclinazioni, le predilezioni della loro arte locale; uomini educati a studî disparatissimi, l'erudizione e la pittura, l'ingegneria e la statuaria, l'amministrazione e l'architettura, i quali avrebbero potuto sentirsi tirati a considerare il vasto e multiforme problema del Duomo e della sua Facciata da un loro speciale e caro punto di vista. Ma i timori svanirono ad un tratto: uno spirito ampio di equità e di concordia animò sino dal primo momento tutti quanti i giurati, e durò inalterato sino all'ultima stretta di mano.

Sette giorni di assiduo lavoro bastarono a pronunciare la sentenza ed a compilare il nuovo Programma. Nella terza tornata, dopo minuziosi e ripetuti esami, fu stesa, per voto palese, una lista di cinquanta progetti meritevoli di speciale attenzione; e poi, in seguito a nuove e particolareggiate discussioni, questi cinquanta, via via, si ridussero a ventisei, con dolore di tutti, dacchè dovevano abbandonarsi lavori che, sebbene

imperfetti, pure mostravano qualità degne di nota e di encomio. Ma il rammarico diventò anche più vivo quando, nella successiva adunanza, i ventisei dovettero per forza, venire ridotti a quindici, essendo dal Programma del 1° marzo 1886 ristretta a quindici concorrenti, al più, la seconda gara. L'ultimo voto fu dato per ischede segrete. Erano quattordici i votanti. Il Giurì aveva deciso di tentare la votazione a maggioranza assoluta, ricorrendo, ove occorresse, ai ballottaggi; poi sarebbe bastata la maggioranza relativa. Ma i quindici progetti, o per meglio dire, i quindici nuovi concorrenti riescirono eletti tutti con la maggioranza assoluta a primo scrutinio.

Le scelte erano ardue anche per la seguente ragione. Nel primo capoverso l'articolo 2° del primo Programma lasciava *la massima libertà ai concorrenti nei criterî artistici e storici;* nel secondo capoverso li avvertiva che il nuovo progetto di facciata dovesse *accordarsi, quanto più è possibile, con le forme organiche e con lo speciale stile del tempio.* Questo *accordo* dipende da quei *criterî,* cui giustamente si concedeva una libertà sconfinata; era una condizione affatto relativa. Il Giurì non doveva dunque esaminare grettamente i criterî; doveva giudicare, caso per caso, se erano logicamente e artisticamente applicati. Non si trattava, infatti, d'indicare un progetto per la esecuzione; ma bensì di riaprire il campo a quei concorrenti, i quali, rivelandosi, con i propri disegni, maestri nell'arte loro, davano affidamento di potere, in un nuovo e più ponderato lavoro, immaginare degnamente la novella fronte del Duomo.

Da questo modo largo d'interpretare il Programma derivò la scelta di concetti assai diversi fra loro: fac-

ciate senza campanili con due sole pendenze, con pendenze spezzate sulle varie navi, con pendenze a rette parallele, con pendenze a rette convergenti o divergenti, con finimenti in parte orizzontali, con cinque cuspidi, con due campanili in testa alle navi medie od alle navi minori, con torri snelle o schiacciate, con il finestrone sopra la porta maggiore o con l'occhio, con cinque porte o con tre, con la linea del parapetto inalterata o con varie sporgenze di masse o di portici. Ammirabile, certamente e di buon presagio per l'intento finale, questa vivacità della fantasia nei concorrenti, unita alla soda conoscenza dell'arte.

Alcuni dei quindici avevano scritto il loro nome sotto i propri lavori; i nomi degli altri si conobbero dopo lo scrutinio, aprendo le lettere corrispondenti ai motti dei progetti anonimi. Ed eccovi, Signori Amministratori, il bell'elenco, nell'ordine dei numeri progressivi delle opere:

1. N. 9. Motto: *Qui vivra verra,* Arch. D. Brade, Kendal (Inghilterra).
2. » 11. » *Ad Dei Gloriam,* Arch. Ludwig Becker, Mainz.
3. » 20. Arch. Gaetano Moretti, Milano.
4. » 22. Motto: *Pax et labor,* Arch. Anton Weber, Wien.
5. » 25. » *Soli Deo Gloria,* Arch. Hartel & Neckelmann, Leipzig.
6. » 58. Arch. Rodolfo Dick, Vienna.
7. » 63. 64. Arch. Giuseppe Brentano, Milano.
8. » 68. Arch. E. Deperthes, Parigi.
9. » 72. Motto: *Roma-Amor,* Prof. Teodoro Ciaghin, Pietroburgo.

10. N. 74, 75. Arch. LUCA BELTRAMI, Milano.
11. » 81. Arch. TITO AZZOLINI, Bologna.
12. » 94. Motto: *Organica,* Arch. ENRICO NORDIO, Trieste.
13. » 97, 98, 99, 100, 101. Motto: *Ferrario Carlo - Eros, - Iride - Sic itur ad astra - El fine del Domo sarà?* Prof. CARLO FERRARIO, Milano.
14. » 102, 103, 104. Motto: *Scuola Campionese - Ars non moritura - Vecchi studi,* Arch. PAOLO CESA-BIANCHI, Milano.
15. » 119. Arch. GIUSEPPE LOCATI, Milano.

Fra i quindici, otto italiani, dei quali sei milanesi, due tedeschi, due austriaci, un francese, un inglese, un russo: bella e nobile cooperazione dell'arte in un monumento, che attesta la civiltà e la fede d'un Comune antico italiano, il quale chiedeva cinque secoli addietro, come oggi, ma oggi con più affetto di allora, l'aiuto dell'ingegno straniero.

Compiuta la prima parte del proprio ufficio, il Giurì si accinse tosto alla seconda, la compilazione del nuovo Programma, sulla traccia del quale i quindici concorrenti dovranno condurre le loro opere. Qui si presentò di botto una quistione assai grave. Doveva il Giurì, dopo ricercata la storia del Duomo nei documenti e nei libri, e studiata per ogni verso l'architettura di esso nell'organismo e nella ornamentazione, imporre alcuni assoluti concetti, come sarebbero questi: nessun campanile, due campanili alle navi medie, due alle navi minori, uno nel mezzo della fronte, uno a lato di essa, cinque porte, tre porte, finestrone centrale, occhio centrale, rialzo del coronamento, coronamenti all'altezza

delle coperture, inalterabile la larghezza attuale del prospetto, inalterabile la sporgenza, e via via? Il Giurì avrebbe fatto, a questo modo, in buona parte e in ciò che v'ha di essenziale, il disegno lui; e l'avrebbe fatto nelle condizioni peggiori: indipendentemente, cioè, dalla ispirazione dell'arte, e con gli accomodamenti e stiracchiamenti d'un lavoro collettivo. Se v'ha opera d'arte, se v'ha opera che richieda il genio individuale, questa è certamente la Facciata del nostro Duomo. L'artista inventa, accomoda, piega alle sue voglie le più restie difficoltà, sa conciliare, lì dove meno s'aspetta, la bellezza con la logica, fa che si abbraccino in guisa strana e potente l'archeologia e la fantasia. Pretendere di risolvere in quattordici o quindici persone, con il solo aiuto del ragionamento, una delle più alte e complesse quistioni architettoniche, sarebbe parso, in faccia alla storia, una petulanza. Alcuni dei membri del Giurì hanno, senza dubbio, nell'animo loro una determinata e profonda persuasione di ciò che converrebbe fare, l'hanno come individui, come artisti; ma, come giudici, sentirono la giustizia di lasciare ai colleghi ed anche ai concorrenti le propie convinzioni, ugualmente sincere e precise. Dall'altro canto, la vera critica imparziale non ha detto sino ad ora la ultima sua parola intorno alla storia ed all'architettura del Duomo; e sia che il monumento si voglia di germe prettamente italiano, o sia che s'immagini di semente oltremontana, nessuno potrà mai negare una cooperazione, più o meno efficace, di arti diverse. Ora dunque i concetti di codeste arti diverse possono più o meno, accomodarsi al tutto insieme, purchè, trasformandosi, piglino la propria fisonomia del vecchio edificio. Nessun ragionevole concetto deve per sè medesimo, escludersi *a priori*. Il dettare una

facciata sarebbe un arbitrio ed una presunzione, di cui il libero artista riuscirebbe — chi lo sa? — a mostrare con il suo linguaggio, non di parole, ma di linee, ancor più eloquenti delle parole, il deplorabile errore.

S'aggiunga che il concorso è ormai ristretto ad architetti maestri nella loro disciplina, ad architetti, i quali, o abitano in questa città, o sentiranno il dovere di venirvi per addentrarsi in ogni riposto angolo della Cattedrale famosa, sicchè nulla di essa, nè le vicende passate, nè l'ossatura statica, nè l'apparenza estetica, rimanga loro nascosto. Quanto più la immaginazione e la ragione si sentiranno nei valenti artefici sciolte da ogni preconcetta pastoia, tanto più severa diventerà la legge che imporranno spontaneamente a sè stessi, e tanto più facile riescirà l'intimo, il vigoroso accordo fra le qualità disparate del raziocinio e quelle dell'ispirazione, senza il quale accordo non è possibile la creazione di nessuna grande opera d'arte. Ma se, rispetto ai criterì speciali, il Giurì fu unanime nel seguire la via più liberale, contentandosi di richiedere che la nuova fronte si connetta *intimamente* con l'organismo costruttivo, con le forme architettoniche dell'edificio e con lo stile ed il carattere decorativo delle sue parti più vecchie e quindi più schiette, più espressive e più belle, fu pure unanime nel mostrarsi severissimo in ciò che si riferisce alla rappresentazione grafica. Tutti i giudici deplorarono la smania pittorica, anche in alcuni dei migliori concorrenti; quel velare e confondere la forma sotto l'allettamento della macchia di chiaroscuro e di colore; quell'invocare una qualità indipendente dall'architettura, non per chiarire sinceramente le sporgenze o le rientranze delle parti geometriche, ma per ottenere un'appariscenza di veduta quasi prospettica.

Il Giurì ammette sì la ombreggiatura, ma ristretta alla semplice indicazione dei movimenti delle masse, *escluso assolutamente ogni effetto pittorico;* vuole che i dettagli, nella grandezza di un ventesimo, sieno disegnati a solo contorno; impone l'obbligo assoluto della scala di un cinquantesimo per la tavola generale della Facciata, limitandosi al rapporto di un centesimo per le piante, il fianco e le quattro sezioni; esige finalmente una prospettiva, indicando la posizione e la elevazione del punto di vista, oltre all' angolo visuale, in cui stanno compresi il Duomo intiero e l'immane arco della Galleria.

Non viene domandato, neppure in questo secondo, e, speriamo, definitivo concorso, nessun conto preventivo della spesa. Dacchè la mole del Duomo, come diceva l' introduzione al precedente Programma, cominciò ad alzarsi, non si ha esempio di simili cautele economiche, « le quali, se fossero oggi richieste, lascierebbero temere esaurita quella fede nei cittadini nostri, per la cui liberalità il Duomo è sorto. » Importa, sopra tutto, che la fronte non disdica, anzi aggiunga decoro e magnificenza al Tempio stupendo; perciò lasciando al poi la cura della esecuzione, nell' intento, per ora, di avere l' eccellente fra gli ottimi disegni, l' Amministrazione promette quarantamila lire a chi vince, ed ancora una somma complessiva di quarantamila lire da ripartirsi fra gli altri quattordici concorrenti, giusta i termini del Programma. Ed il Programma assegna più di quattordici mesi per lo studio ed il lavoro dei nuovi disegni, e stabilisce parecchie altre clausole secondarie, senza toccare, per verità, di una, la quale può credersi principale: se i concorrenti abbiano sì o no la facoltà di presentare più di un pro-

getto. Non v' è nulla nel Programma che neghi ai concorrenti un così fatto diritto; ma il Giurì non volle esplicitamente parlarne, giacchè l' affermarlo sarebbe potuto parere un eccitamento a moltiplicare progetti e varianti, lì dove invece è bene che l' artefice concentri i proprî sforzi in un' unica opera, la perfezioni per ogni verso e la scaldi di tutto quanto il suo affetto.

Il giudizio, del quale uniamo gli atti verbali, stesi fedelmente dal Segretario della Commissione, il signor ingegnere Federico Jorini, ed il Programma, che segue a questo rapporto, non hanno bisogno, crediamo, di altre spiegazioni. Il Giurì ha messo nell' opera sua la più aperta, la più scrupolosa coscienza; e si scioglie, questa prima volta, soddisfatto appieno d' una concordia pronta e gentile, la quale per Voi, Signori Amministratori, e per i concorrenti, deve riuscire la migliore guarentigia della spontaneità e della bontà delle risoluzioni.

Milano, li 4 giugno 1887.

Devotissimi

CARLO ERMES VISCONTI, *Presidente*

Emilio Alemagna — Giuseppe Bertini — Francesco Brioschi — Cesare Cantù — Antonio Ceruti — Alfredo D'Andrade — Fernand De Dartein — Ettore Ferrari — Giacomo Franco — Augusto Guidini — Domenico Morelli — Federico Schmidt — Alfred Waterhouse.

Camillo Boito, *Relatore.*

APPENDICE QUARTA

CONCORSO INTERNAZIONALE

Per una nuova Facciata del Duomo di Milano

PATRONI D'ONORE

LE LORO MAESTÀ IL RE E LA REGINA D'ITALIA

PROGRAMMA

Per il Concorso di secondo grado.

I.

Sono ammessi a concorrere i soli quindici artisti, prescelti dal Giurì nel concorso di primo grado, e precisamente i signori, sotto elencati in ordine alfabetico:

Azzolini Tito, Bologna.
Becker Lodovico, Magonza.
Beltrami Luca, Milano.
Brade. D., Kendal (Inghilterra).
Brentano Giuseppe, Milano.
Cesa Bianchi Paolo, Milano.
Ciaghin Teodoro, Pietroburgo.
Deperthes E., Parigi.
Dick Rodolfo, Vienna.
Ferrario Carlo, Milano.
Hartel & Neckelmann, Lipsia.
Locati Giuseppe, Milano.
Moretti Gaetano, Milano.
Nordio Enrico, Trieste.
Weber Antonio, Vienna.

II.

I progetti dovranno venire presentati prima delle ore cinque (5) pomeridiane del giorno quindici (15) settembre milleottocentottant'otto (1888) all'Ufficio del-

l'Amministrazione della Fabbrica del Duomo, dove un apposito incaricato rilascierà al concorrente od al suo rappresentante una regolare ricevuta.

III.

I progetti dovranno essere firmati dagli autori.

IV.

È richiesto quale condizione assoluta che la nuova facciata si accordi intimamente con la ossatura organica costruttiva, con le forme architettoniche dell'edificio, e con lo stile ed il carattere decorativo delle sue parti più vecchie.

V.

La facciata dovrà essere tutta eseguita con il marmo delle cave del Duomo.

VI.

I progetti consisteranno nei seguenti disegni:

1.° La ortografia geometrica della facciata nella scala di due centimetri per metro;

2.° La icnografia della facciata e le principali sezioni orizzontali a varie altezze (nella scala di 1 cm. per metro);

3.° Il fianco di una delle testate della facciata unitamente ad almeno tre campate dei fianchi attuali del tempio (nella scala di 1 cm. per metro);

4.° La sezione trasversale interna delle cinque navi verso la facciata (nella scala di 1 cm. per metro);

5.° Le sezioni della facciata sugli assi della nave maggiore, di una delle navi intermedie, e di una delle navi minori, abbracciando almeno una campata delle crociere attuali (nella scala di 1 cm. per metro.)

Sono richiesti inoltre i dettagli della porta maggiore e di qualche altra parte principale della facciata nella grandezza di 5 cm. per metro, con le relative piante e sezioni.

VII.

I disegni d'insieme saranno eseguiti a contorno, con quel tanto di chiaroscuro che basti a distinguere i movimenti delle masse, escluso assolutamente ogni effetto pittorico.

I disegni di dettaglio saranno eseguiti a semplice contorno. Il tiburio, le braccia traverse del tempio e le altre parti lontane dalla facciata saranno indicate in modo da non disturbare le masse od il contorno del prospetto.

VIII.

Ogni progetto sarà accompagnato da una veduta prospettica eseguita dal punto di vista *O*, indicato sulla allegata planimetria della piazza del Duomo, alto da terra m. 1,70 abbracciante l'angolo *A. O. B.* La larghezza totale della facciata misurerà in prospettiva circa cm. 30.

IX.

Non essendo stabilito un limite alla spesa per la costruzione del nuovo prospetto, non viene richiesto nessuno conto preventivo dell'opera.

X.

I progetti saranno esposti in pubblica mostra prima e dopo il giudizio del Giurì.

XI.

All'Autore del progetto dichiarato dal Giurì, non solo migliore di tutti gli altri, ma degno di venire eseguito, spetterà la somma di quarantamila lire, la quale sarà

dall'Amministrazione pagata, per metà subito dopo la pubblicazione del giudizio, e per l'altra metà, dopo che l'autore del progetto avrà fornito i disegni particolareggiati e diretto l'esecuzione del modello in rilievo della facciata, da eseguirsi in conformità al disegno approvato. Questo modello della facciata verrà eseguito per ordine od a spese dell'Amministrazione della Fabbrica del Duomo in analogia e nel rapporto del modello del Duomo, esistente presso l'Amministrazione stessa (centimetri cinque per metro).

Gli altri premi saranno ripartiti secondo le proposte del Giurì in ordine di merito: tre di lire cinquemila, tre di lire tremila, ed i rimanenti di lire duemila ciascuno.

Tutti i progetti presentati a questa seconda prova resteranno di proprietà dell'Amministrazione del Duomo.

XII.

I concorrenti che non si conformassero alle condizioni imposte dal presente Programma, potranno venire esclusi per voto del Giurì dal concorso, perdendo così il diritto ad ogni ricompensa od indennità.

Il presente Programma, a sensi dell'art. 5 del precedente 1° marzo 1886, venne approvato dal Ministero della Pubblica Istruzione con Dispaccio 30 luglio p. p. N. 10085.

Milano, 3 agosto 1887.

L'Amministrazione della Fabbrica del Duomo di Milano

Ajroldi Aliprandi Nob. Mons. Cesare
Borgomanero Avv. Cav. Giuseppe
Borromeo Conte Comm. Emilio
Visconti Marchese Carlo Ermes
Visconti Venosta Marchese Comm. Emilio

INDICE

Finito di stampare
il dì XXII Settembre MDCCCLXXXVIII
nella tipografia Bortolotti
di Giuseppe Prato
in Milano.